

“सुरेश सिनहा प्रमुखतः प्रगतिशील कथाकार है। आज की जिस विषय सत्रांति में हम जी रहे हैं, यूगीन चेतना जिस प्रकार नई दिशाएं ग्रहण कर रही है, निर्माण एवं विकास के खोखले स्वरों के पीछे जिस प्रकार आर्थिक शोषण हो रहा है और निम्न-मध्य-वर्ग में फलस्वरूप जो बटुता, रिक्तता और दूरियाँ व्याप्त हो रही हैं उन्हें अपनी कहानियों में यथार्थ ढंग से प्रस्तुत करने में सुरेश सिनहा की बड़ी सफलता मिली है।” आधुनिक जीवन के खोखलेपन, कुचिन्मता एवं अजनबीपन, नगरीय जीवन का मृत परिवेश और हारमार्पद जीवन मूल्यों को भी उन्होंने अत्यन्त सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि के साथ प्रस्तुत किया है।” नव मानवतावाद एवं आधुनिकता का समष्टिगत आधार उन्हें उस नए धरातल पर प्रतिष्ठित करता है जहाँ उनकी कहानियों में नये मानव-मूल्यों, सम्बन्धों एवं प्रगतिशील मानदण्डों की स्थापना की चेष्टा विकसित होती है। उनकी कहानियों में यथार्थ के नये धरातल का उद्घाटन है, नवीन मूल्यों की स्थापनाएं हैं और विकृतियों एवं असंगतियों का निर्वोद्विग्न, पर प्रभावशाली चित्रण है। प्रत्येक कहानी मन में एक नया विश्वास जगाती है और एक अपूर्व जिजीविषा में प्रेरित करती है।”

१९६० के पदचान् नई कहानी में व्यापक सामाजिक सन्दर्भों के यथार्थ परिप्रेक्ष्य मनुष्य अर्थवत्ता प्रदान करने का बहुत सुरेश सिनहा को है।

—लक्ष्मीसागर चार्ण्य



नई कहानी की मूल-संवेदना

२६५५
- २११६८५

डा० सुरेश सिनहा

7218



भारतीय ग्रन्थ निकेतन

दिल्ली-६

विमर्श, सुरेश, १९४०-

नई कहानी की मूल-संवेदना.

दिल्ली, भारतीय ग्रन्थ निकेतन, १९६६.

२१० पृ. १६ सेमी.

१. आवरण.

891,43304

0152,3 g

भा. प्र. नि. ६.

प्रकाशक : भारतीय ग्रन्थ निकेतन,
१३३ सायपतराय मार्केट,
दिल्ली-६

आवरण दिल्ली : पाल् बन्धु

प्रथम संस्करण : १९६६

मूल्य : ५.००

मुद्रक : हरिहर प्रेस,

बागड़ी बाजार, दिल्ली-६

डॉ० गोविन्दराम शर्मा, डॉ० भोलानाथ तिवारी, डॉ० सत्य-
पाल घुष, डॉ० तारकनाथ चाली, श्री अजितकुमार और
श्री विश्वनाथ त्रिपाठी के लिए, जिनके स्नेह को शब्दों में
अभिव्यक्त करना कठिन है !

दो शब्द

सम्बन्धित नई कहानी की विवादास्पद बन गई है और इस सम्बन्ध में लगातार अर्थाभिव्यक्त हो रही है। निम्नलिखित दिनों में कहानी को नई की सजा देने में मजबूत प्रकट किया जा और उन सम्बन्ध में मेरे दायरे में भी प्रकाशित हुए थे। दिनों के अन्तर्गत जीवन में वापस आया बाद आने पर मात्र विज्ञापन भाव में १९५० के बाद की उपलब्ध कहानियों की पढ़ने का अवसर दुबारा मिला और इस विवाद को मैंने नए निर में सोचने तथा पुनर्मुद्रित करने की चेष्टा की।

१९५० के बाद कहानी में अनेक स्तर पर बहुत परिवर्तन आए हैं, किन्तु मैंने पहले भी नहीं अस्वीकारा था, अब भी नहीं अस्वीकारता। प्रश्न उठता है, इन अनेक परिवर्तनों को लेकर क्या स्वयं ग्रहण कर बिबिध होने वाली कहानी को 'नई' सजा दी जाए अथवा नहीं। मुझे अब यह विवाद बड़ा अनर्थक लगता है कि कहानी की जर्ना छोड़कर, 'नई', 'पुरानी', 'अ-कहानी' तथा 'मध्य कहानी' आदि विवेचनों को लेकर विवाद किया जाए क्योंकि अगला कहानी कहानी ही रहेगी। अन्दर के पृष्ठों में मुद्रित के लिए मैंने 'नई' सजा स्वीकार लिया है क्योंकि यह सामान्य रूप में स्वीकृत हो चुका है।

इस सम्बन्ध में मेरे कुछ 'मित्र' मुझे कोसेंगे, जानता हूँ? पर अन्दर यदि वे थोड़े 'संतुष्टित' होंगे तो उन्हें समझा कि सजा के विवाद को छोड़कर कर्मादेश मेरे विचार यही हैं, जो मैंने उनके साथ रहकर भी प्रकट किए थे और अब भी प्रकट कर रहा हूँ। अस्तु।

अन्त में निवेदन है कि यह पुस्तक एक आलोचक के रूप में लिखी जाकर एक सेतक के ऊपर होने वाली प्रतिक्रियाओं का व्योम मात्र है। अतः इसमें किसी आलोचना-दृष्टि को एोजना व्यर्थ होगा।

सर्वश्री मोहन राकेश, नरेश मेहता, कमलेश्वर, शिवदान सिंह चौहान, देवीशंकर अवस्थी, कुलभूषण, श्रीकान्त शर्मा, जगदीश चतुर्वेद, अनन्त, शानरंजन, रवीन्द्र कालिया तथा से० रा० यात्री का हादिक रूप से फुलज है, जिन्होंने प्रयाग तथा दिल्ली में चर्चाओं, पत्रों एवं दूसरे रूपों में मुझे अमूल्य सुझाव दिए हैं, जिनसे मैंने पूरी सहामता ली है। यदि पुस्तक में कुछ उपयोगी है, तो वह इन्हीं सबके सहयोग, आत्मीयता एवं स्नेह के कारण ही सम्भव हुआ है। आदरणीय डॉ० सद्गो सागर बापूय्य को भी विनीत भाव से स्मरण करता हूँ, जिन्होंने अपने अत्यन्त व्यस्त समय से कुछ क्षण निकालकर इतनी सम्बन्धी भूमिका लिखने की कृपा की है।

कुमारी विनीता पल्लवी ने बड़े धम से प्रेस कॉपी तैयार की है। उन्हें अपना अमिल स्नेह भेजता हूँ।

कल्पना,

—सुरेश तिनहा

१६ पुरुषोत्तमनगर, हिम्मतनगर,

इलाहाबाद-३

१८ अगस्त, १९६५

भूमिका

काल्पनिक कहानी-कला करने में स्वतंत्र और पुष्ट करना है और जीवन के सम्पूर्णतः दृष्टि को आकर्षक रूप में प्रस्तुत करने की साधना है। इस कला में जीवन को प्रस्तुत पकड़ है। उसके द्वारा हम के अतिशय-अतिशय दृष्टि परमतापूर्वक उपासी जाती है। रचनात्मक दृष्टि के निम्नलिखित दृष्टि अपनी सोचाएँ हैं और वह जीवन समस्त समस्तता के साथ करने में समर्थ होने में भी असमर्थ रहती है, तो जीवन के विषय बिन्दु पर कहानी की दृष्टि पकड़ी है वह बड़ी महारानी का उदाहरण लेनी है। वह जीवन से करने इस में दूसरी है, किन्तु भी असमर्थ है। दृष्टि में ही नहीं समार की कहानी-साहित्य इस की पुष्टि करता है। और आज का जीवन तो इतना विज्ञान, युद्ध और दुःख एवं अतिशय हो गया है कि उसे उनकी समस्तता के महाकाव्यकार की भाँति देखना असम्भव है। आज तो उसे एक ही देखकर विभिन्न पार्श्वों और कोणों से ही देखा जा सकता है, इन-गत सत्य को आंशिक रूप में जमा अनुभूत कर उसके पूर्णत्व पहुँचा जा सकता है। लेकिन यदि जीवनगत सत्य को आंशिक रूप ही प्राप्त कर ले तो उसे सफल कहा जायगा। इस प्रकार की आंशिक प्रकृति के लिए कहानी उपयुक्त साधन है। कहानियों में व्यक्त मन-संज्ञा को मिठाकर देखने से जीवन का सच्चा "पैटर्न" दिखाई देता है। आज का कहानी-लेखक अपनी कला की प्रकृति के अनुसार सबसुभीन संवेदनाओं को प्राप्त करते हुए, नवीन समस्याओं से

मोहा सेते हुए नित नदीन मे जूस रहा है और जो उसके लिए नितान्त स्वाभाविक है। वह कला की उत्पत्ति की ओर यदि सचेत है, तो जीवन-सत्य को गहराई से देखने, जीवन के प्रति अपनी निष्ठा व्यक्त करने के प्रति भी सतत प्रयत्नशील है। प्रुटियो के रहते हुए भी उसमें चाबित है।

—सिर्फ लिखने की सत रचने वाले कहानी-लेखकों को छोड़कर, अथवा संसार से बीतराग हुए लेखकों को छोड़कर, अथवा बिगत शताब्दी के "कलामें कला" वाले सिद्धान्त में विश्वास रखने वाले कलाकारों को छोड़कर, अन्य कोई जागरूक और सचेत लेखक जीवन सद्ग्राम से अलग नहीं रह सकता। उसे अपने और अपने चारों ओर के समाज के प्रति अपने उत्तरदायित्व का निर्वाह करना पड़ता है। लेखक एक व्यक्ति है। व्यक्ति होने के नाते वह सबेसा नहीं है। उसका धनित सम्बन्ध समाज से, और अन्तर्गतता राष्ट्र से, रहता है। अपने समाज और राष्ट्र में जो कुछ प्रुटित होता है उसके प्रति कहानी-लेखक, या कोई भी कलाकार, उदासीन नहीं रह सकता। हिन्दी में शायद ही कोई ऐसा कहानी-लेखक है जो अपने को भारतीय कहने और अपनी कला में "भारतीयपन" बरतने में, सन्तुष्ट का अनुभव करता हो—विशेष रूप से आज जब स्वतन्त्र भारतीय जीवन की नींव सुदृढ़ बनाना प्रत्येक भारतीय का पुनर्गत कर्तव्य है। यह ठीक है कुछ लोग ऐसे भी हैं जो देश की नृवाजित स्वतन्त्रता और साहित्य-रचना का कोई परस्पर सम्बन्ध नहीं मानते। उनका कहना है कि लेखक तो बस लिखता है। समाज और राष्ट्र से, क्या होता है, इससे उसका कोई सम्बन्ध नहीं। भारत में ही नहीं, यूरोप में भी इस प्रकार की विचारधारा का अस्तित्व पाया जाता है। कुछ लोग ऐसे भी हैं, जिनके विचारों में संयुक्त नहीं है, या जो मानसिक उत्तर्जन में पड़े इधर-उधर भटक रहे हैं। वेद का विषय है कि आज कहानी साहित्य के क्षेत्र में कई तरण किन्तु प्रतिभाशाली लेखक महत्वा की वेदी पर अपनी कला की बलि चढ़ा रहे हैं।

निस्सन्देह ये भूल जाते हैं कि वर्तमान राष्ट्रीय जीवन में उनका क्या और किस प्रकार का सक्रिय भाग हो सकता है। साहित्य और साहित्य-कार का आज से नहीं, मानव इतिहास के आदिम काल से, मानव-सम्पत्ता के विभिन्न विकास-कालों में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान रहा है। लय, गति, यति, कल्पना आदि का आश्रय ग्रहण कर साहित्य और कला मानव-मन को प्रभावित एवं अभिभूत करती रही है। विपद्यगत और शैलीगत परिवर्तनों के बावजूद साहित्य और कला ने अभी तक अपना यह मौलिक रूप बिस्मृत नहीं किया। आधुनिक वैज्ञानिक और टेक्नोलॉजिकल प्रगति के युग में भी उसमें कोई प्रकटया परिवर्तन होता 'इष्टि' गोचर नहीं हो रहा। नैतिक या कलाकार का युग बोध, संवेदनशीलता उसके चेतन जीवन और अवचेतन मन को मर्यादित करती पहुँची है। तबनुकूल उसकी क्षमताओं, भाषा, शैली आदि में परिवर्तन होना अनिवार्य हो जाता है। ईश्वर के रचना-विधान में यह कड़ी भस्मुर घात नज़र आती है कि एक व्यक्ति की भाव-सृष्टि दूसरे व्यक्ति की अस्तित्व विषय बन जाती है। लेखक की भाषा प्रेरणा-अभेद होती है। 'प्रेरणा' जन्म होने के कारण लेखक या कलाकार की संचारीयक प्रतिभा का अन्तिम सम्पूर्ण जीवन से स्थापित हो ही जाता है। 'वैश्व' यूरोप और भारत में ऐसे विचारक भी रहे हैं, जिन्होंने केवल अभिव्येनागत विषय को ही महत्व दिया, किन्तु ससार का साहित्य उनके मत की संपूर्ण प्रमाणित नहीं करता। प्रेम, भय, घृणा आदि विश्व-साहित्य की उद्भूत करते रहे हैं, साहित्य में 'युद्ध' का 'रोषण' और 'राम' दोनों अलग-अलग रूपों में या मध्य के रूप में विभक्त होते रहे हैं। 'मन' के इस सधर्प के धलावा आश विज्ञान और औद्योगिकरण-जगत् विषय-साधों से भी उसका सधर्प है। इतना ही नहीं बल्कि विज्ञान नवीनतम आविष्कारों के प्रकाश में अपने जीवन और अपने मन को मापने का अभूतपूर्व प्रयास कर रहा है। इन सबका प्रमाण उसके साहित्य, उसकी कला, उसकी शैली आदि पर पड़ रहा है। शायद ही यह मनीष 'मनोरे-

मोहा लेते हुए निज नसीब में डूब रहा है और जो उसके लिए निगमन स्वाभाविक है। यह कमा की उल्टाई की ओर यदि लगे है, तो जीवन-मरण को गहराई में देखने, जीवन के प्रति आत्मीय निष्ठा व्यक्त करने के प्रति भी गहन प्रयत्नशील है। गुरुियों के रहने हुए भी उगमें पवित्र है।

मिर्क मिगने की तब रगने वाले कहानी-लेखकों को छोड़कर, अथवा संगार में बीतगग हुए लेखकों को छोड़कर, अथवा बिगन गगामी के "पलायन कला" वाले मिगगन में बिगगन रगने वाले कलाकारों को छोड़कर, अन्य कोई जागरूक और गंभीर लेखक जीवन-समय में अलग नहीं रह सकता। उसे अपने और अपने चारों ओर के समाज के प्रति अपने-उत्तरदायित्व का निर्वाह करना पड़ता है। लेखक एक व्यक्ति है। व्यक्ति होने के नाते वह संवेदनशील नहीं है। -उसका गतिष्ठ सम्बन्ध समाज से, और अन्ततोगत्ता राष्ट्र से, रहता है। अपने समाज और राष्ट्र में जो कुछ-पठित-होता है उसके प्रति कहानी-लेखक, या, कोई भी कलाकार उदासीन नहीं रह सकता। हिन्दी में सायद ही कोई ऐसा कहानी-लेखक है जो अपने-को-भारतीय कहने और अपनी कला में "भारतीयपन" बरतने में, संशय का अनुभव करता हो—विशेष रूप से आज जब, स्वतन्त्र-भारतीय-जीवन की नींव मुड़ा बनाना-प्रत्येक भारतीय-का पुनर्निर्माण-कर्म है। यह ठीक है कुछ-सोच ऐसे भी हैं जो देश-की नृजाति-स्वतन्त्रता-और साहित्य-रचना का कोई परस्पर सम्बन्ध नहीं मानते। उनका कहना है कि-लेखक तो बस-लिखता है। समाज-और-राष्ट्र से, दूर होता है, इससे उसका कोई सम्बन्ध नहीं। भारत में ही नहीं, यूरोप में भी इस प्रकार की विचारधारा का अस्तित्व पाया जाता है। कुछ लोग ऐसे भी हैं, जिनके विचारों में संतुलन नहीं है, या जो मानसिक उत्थान में पड़े इधर-उधर-भटक रहे हैं। -सोच का विषय है कि आज कहानी साहित्य के क्षेत्र में कई तरुण किन्तु प्रतिभाशाली लेखक महत्वाकांक्षा की वेदी पर अपनी कला की वसि चला रहे हैं।

निस्तब्ध वे भूल जाते हैं कि वर्तमान राष्ट्रीय जीवन में उनका क्या और किस प्रकार का सक्रिय भाग हो सकता है। साहित्य और साहित्य-कार का आज से नहीं, मानव इतिहास के आदिम काल से, मानव-सभ्यता के विभिन्न विकास-कालों में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान रहा है। सत्य, गति, यति, कल्पना आदि का आश्रय ग्रहण कर साहित्य और कला मानव-मन को प्रभावित एवं अभिभूत करती रही है। विप्लवग्रस्त और शैलीगत परिवर्तनों के बावजूद साहित्य और कला ने अभी तक अपना यह मौलिक रूप विस्मृत नहीं किया। आधुनिक वैज्ञानिक और टेक्नोलॉजिकल प्रगति के युग में भी उसमें कोई प्रकृतापरिवर्तन होता-दिष्ट-गोचर नहीं हो रहा। लेखक या कलाकार का युग बोध, संवेदनशीलता उसके चेतन जीवन और अवचेतन मन को संचालित करती पहुँची है। तदनुकूल उसकी वादवादी, भाषा, शैली आदि में परिवर्तन होना अनिवार्य हो जाता है। ईश्वर के रचना-विधान में यह कड़ी अद्भुत बात नजर आती है कि एक व्यक्ति की भाव-सृष्टि दूसरे व्यक्तित्व की अनुसृत विषय बन जाती है। लेखक की वाणी प्रेरणा-जन्य होती है। प्रेरणा-जन्य होने के कारण लेखक या कलाकार की सर्जनमय प्रतिभा का अन्तिम समर्थन जीवन से स्थापित हो हो जाता है। जैसे यूरोप और भारत में ऐसे विचारक भी रहे हैं, जिन्होंने केवल अभिव्यक्तता के लिए ही महारक दिया, किन्तु ससार का साहित्य उनके मत की सत्यता प्रमाणित नहीं करता। प्रेम, भय, घृणा आदि विश्व-साहित्य की उद्देशित करते रहे हैं, साहित्य में अनुपम का 'रोबिणसन' और 'रामचंद्र' दोनों अलग-अलग रूपों में या यथार्थ के रूप में चित्रित होते रहे हैं। मन के इस सत्य के अलावा आधुनिक विज्ञान और जीवोपयोगीकरण-जन्य विषय-शान्ति से भी उसका सत्य है। इतना ही नहीं बल्कि विज्ञान के नवीनतम आविष्कारों के प्रकाश में अपने जीवन और अपने मन का मापने का अभेद्य प्रयास कर रहा है। इन सबका प्रमाण उसके साहित्य, उसके कला, उसकी शैली आदि पर पड़ रहा है। साथ ही वह अपनी मनो-वि-

ज्ञानिक, सामाजिक, नैतिक, आर्थिक, राजनीतिक आदि विभिन्न समस्याओं से जूझ रहा है। आधुनिकता का दावा करने वाला कोई भी चेतन लेखक या कलाकार इन बातों से विमुक्त नहीं रह सकता। विमुक्त रहना उसके लिए आत्महत्या के बराबर होगा। कथाकार को तो इस ओर और भी सचेष्ट होना है। मानव सभ्यता की वर्तमान "क्राइसिस" के बीच उसे सिर ऊंचा रखना है... यदि वे अपने को जागरूक और "जीवित" लेखक या कलाकार कहना चाहते हैं। हो सकता है आधुनिक मशीनों की घड़घड़ाहट के बीच जागरूक लेखक या कलाकार को परम्परानुमोदित कला-माध्यम और भाषा-शैली से भिन्न माध्यम और भाषा-शैली ग्रहण करना पड़े, जो सम्भवतः सौन्दर्य की कसौटी पर खरी न उतरे, किन्तु उसके पीछे उसकी जीजिविषा होगी, उसकी सर्जनात्मक प्रतिभा होगी। यह पि कहना ही काफी नहीं है, क्योंकि "कैसे और क्या कहा गया है", यह भी देखने की बात है, तो भी वह कुछ कहेगा। वह चौमुखी मयार्थता को हृदय-रस में पगाकर कल्पना के सहारे व्यक्त करेगा। इसके अतिरिक्त लेखक या कलाकार को यह बात भी ध्यान में रखने की है कि आज दुनिया में चारों ओर नीचे के लोग ऊपर उठ रहे हैं, उनकी बोसियाँ, घन्टाबत्ती, रूपक कहावत मुहावरे, रहन-सहन का ढंग आगे भा रहा है। ये लोग वे हैं जो वैज्ञानिक वृत्ति रखे बिना ही विज्ञान का प्रसाद प्राप्त कर जीवन को सुखमय बनाना चाहते हैं। इससे स्थिति जटिल हो गई है। इसलिए क्या कहा जा सकता है, कैसे कहा जाता है इसका महत्व किसी प्रकार भी कम नहीं माना जा सकता। मानव-जीवन के वर्तमान सन्नाहक-काल में, जब वैज्ञानिक प्रगति और नीचे से ऊपर उठे हुये लोग परम्परागत मानव-जीवन को चुनौती दे रहे हैं, लेखक या कलाकार का उत्तरदायित्व और भी अधिक बढ़ जाता है। आज की दुनिया में दरार पड़ गई है, मृत्यु के बादल मँडराते रहते हैं, घृणा, हिंसा, और प्रतिशोध की भावनाएँ प्रबल हो रही हैं, तृतीय महा-की सम्भावना दृष्टिगोचर होनी जा रही है और प्रत्येक देश की

अपनी-अपनी असरूप दुरुह समस्याएँ हैं। ऐसी दुनिया में सामान्य जन मुक्त-शान्ति चाहता है। कैसे विडम्बना है ! उस पर भी ऊपर के लोग विभिन्न प्रचार-साधनों द्वारा उसे "उत्सू बनाने" की कोशिश करते रहते हैं। फलतः वह दिग्भ्रमित है। स्वयं अपने देश में "रामराज्य" का स्वप्न देखने वाले हुताश हैं और देश की उत्तरी सीमा, अत्यन्त हिमालय, विदेशी आततायियों द्वारा आक्रान्त है। विदेशों के आक्रमण से न केवल हमारी नष्टाहित स्वतन्त्रता, बल्कि हमारी दोषकालीन जीवन-गठित भी खतरे में पड़ गई है। हमारे सामाजिक जीवन में एक ओर प्रगति की भाव में यूरोप और अमरीका का बड़ा अनुकरण है, तो दूसरी ओर आर्थिक विषमता का घोर सन्ताप। अंग्रेजी साम्राज्यशाही का अन्त कर लेने के बाद हम भारतवासी आत्म-मथन और आत्म-निर्देशन द्वारा अपना जीवन-क्रम स्वयं नियंत्रित करने वाले थे। किन्तु जीवन की वर्तमान देशी-विदेशी परिस्थितियों में क्या वह सम्भव है ? हम सब प्रकार के भौतिक और आध्यात्मिक अभावों से मुक्त होना चाहते हैं, व्यक्ति को पूर्ण बनाना चाहते हैं, अन्तर और बाह्य में सन्तुलन स्थापित करना चाहते हैं। कोई भी व्यक्ति जो लेखक या कलाकार होने का दावा करता है उसे इन बातों से अधिक प्रिय और हो ही क्या सकता है। वह तो सभी प्रकार की मुक्तियों का दाता है। यतं यही है कि उसमें समस्त और अन्तर्दृष्टि होनी चाहिए, उसमें "ह्यूमन एनीमियसिटी" की प्रतिमा होनी चाहिए। तभी वह स्वयं उद्बुद्ध होकर दूसरों को उद्बुद्ध कर सकता है और पूर्ण मानव की प्रतिष्ठा कर सकता है। अपने और अपने पारो भार के भौतिक, नैतिक और आध्यात्मिक झटके-झटका दूर कर बहु एफ़ ऐने उन्मुक्त और स्वच्छन्द वातावरण की सृष्टि कर सकता है, जिसमें मनुष्य मनुष्य के रूप में जीवित रह सकता है। अस्तु, साहित्यकार होने के नाते हिन्दी के नए कहानीकारों का मुख्य सन्दर्भ मानव की, मानवता की रक्षा करते हुए अपने देश की सभी प्रकार की विड्विडगी दूर कर नष्टाहित स्वतन्त्रता की रक्षा करना होना चाहिए। नए कहानीकारों ने

समय रहते ही अपने महती उत्तरदायित्व को समझा है और बड़ी गूँस-बूँस से छोटे-छोटे जीवन सन्धों को अनुशीलन यंत्र से देमना शुरू किया है और स्थानीय आचार-विचार, रीति-नीति, भाषा, विविष्ट दृष्टावली, जीवन की रंगीनी आदि का समावेश कर कसारमय वैशिष्ट्य उत्पन्न किया है (दे० नरेस मेहता, मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव, कमलेश्वर और अमरकान्त की कहानियाँ)। मारी कथाकारों ने भी आज के जीवन की परिवर्तनशीलता और मारी सम्बन्धी मूल्यों को बड़ी मायिकता से अभिव्यक्त किया है (दे० उषा त्रिपथदा, मन्नु भण्डारी, शिवानी, विनीता पहलवी, ममता अग्रवाल तथा अनीता जोसक की कहानियाँ)। कुछ कहानियों में लोकगाथात्मकता प्रमुख होती हुई दृष्टिगोचर होती है। (दे० सैलेश मटियानी, फणीश्वरनाथ रेणु या माकण्डेय की कहानियाँ)। वे "ऐनेबडोटल" हो जाती हैं। जीवन की आशा-निराशा, भग्न-आकांक्षाएँ, विषमता, विषमतापन, कटुता आदि सब-कुछ उनमें हैं। किन्तु इतने पर भी एक ओर तो उनके परम्परा के बीच में विभाजन-रेखा खींचना दुस्तर्क कार्य है, तो दूसरी ओर उन्हें "नई कविता" के समकक्ष भी नहीं रखा जा सकता। क्योंकि आज की कहानी में समाज भाषणता है, संघर्ष है। वह बाह्यविमुख है। वह हमें चुनौती देती है। "नई कविता" में सामाजिक और राजनैतिक जीवन को विषमता के फल-स्वरूप उत्पन्न घुटन मात्र है। अपवाद दोनों में हैं, किन्तु व्यापक के रूप से कहानी अब भी कहानी है। कथानक का हास तो संसार भर की कहानियों में दृष्टिगोचर होता है। किन्तु इसकी क्षतिपूर्ति पात्र के चरित्र, उसके मन को कुरेदने और उसके व्यक्तित्व को उभारने में हो जाती है। (दे० सुरेश सिन्हा, ज्ञानरंजन, तथा रवीन्द्र कालिया की कहानियाँ)। कुछ कहानियाँ ऐसी भी हैं जिन्हें सरलतापूर्वक रेखाचित्र, निबन्ध, सस्मरण और रिपोर्ताज, इनमें किसी एक की कोटि में रखा जा सकता है। पश्चिम में कहानी-साहित्य के विकास पर दृष्टि रखते हुए बात पर आश्चर्य नहीं होना चाहिए, क्योंकि वहाँ उसकी जड़

ऐहीमन और स्टीस के "स्केचेस" में मिलती है। पश्चिम में भी कथानक को 'स्टोरी पोयजन' कहा जाने लगा है। एक और आलोचक ने लिखा है :

The modern story teller has not dispensed with incident or anecdote or plot and all their concomitants, but he has changed their nature. There is still adventure, but it is adventure of the mind... Adventure for the moderns is an adventure through the jungle of human nature.

क्या आज की हिन्दी कहानी के सम्बन्ध में यह कथन अक्षरशः सत्य सिद्ध नहीं होता? वास्तव में आज की कहानी में वातावरण और सामाजिक परिप्रेक्ष्य की प्रधानता हो चुकी है। घटना और पात्रों की भवनारणा किसी वैचारिक विशेषता, या "मूड" या जीवन का कोई विशेष पक्ष उभारने की दृष्टि से अधिक होती है और उस समय उसमें निबध्दन विशेषताएँ दृष्टिगोचर होने लगती हैं।

इन सब विषयगत और शैलीगत नवीनताओं के बावजूद आज की कहानी को पुरानी परम्परा से एकदम विभिन्न धारा मान लेना असंगत होगा। प्रथमतः तो आज की कहानी अपनी जन्मजात परम्परा का भार वहन कर रही है—अपने ढंग से कर रही है यह दूसरी बात है और जो स्वाभाविक भी है। द्वितीय यह कि जीवन और वैचारिक एवं कलात्मक परम्पराओं को खण्ड-खण्ड रूप में देखना उन्हें ग्राम्य भाव से देखना है।

वास्तव में आज की कहानी को समझने के लिए उसकी आधुनिकता क्या है, यह समझना पहले जरूरी है। आज के जीवन की वास्तविकता की जटिलता को आत्मसात् करना सरल नहीं है। फलतः असन्तोष और विक्षोभ उत्पन्न होना भी स्वाभाविक है। किन्तु निराशा और अवसाद क्षणों में संचकित आस्थावान् स्वर परिलक्षित होता है, इस बात को भी अस्वीकारा नहीं जा सकता। मूढमातिमूढम बिन्दु पर आधारित एवं विकसित साहित्योपलब्धि में मानवता साँकती नजर आती है। इसके

अतिरिक्त स्वतन्त्रता प्राप्त के बाद के राष्ट्रीय जीवन की विषमताएँ और अभिसाप तथा असंगतियाँ तो सर्वविदित ही हैं ।

द्वितीय महायुद्धोत्तरकालीन अन्तर्राष्ट्रीय और राष्ट्रीय जीवन की परिस्थितियों में कहानी ने नया स्वर ग्रहण किया तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है, क्योंकि, जैसा पहले कहा जा चुका है, कहानी जीवन को आगे रखकर चलती है । उसके लिए नई-नई विद्याएँ खुली हैं । उनमें एक निश्चित लक्ष्य है—स्वस्थ समाज में स्वस्थ व्यक्ति । उसमें कुंठा, घुटन, रोमान्स आदि के प्रति आकर्षित बिल्कुल नहीं है, वह तो नहीं कहा जा सकता—इन बातों का साहित्य में बिल्कुल अस्तित्व न रहा हो या आगे नहीं रहेगा, यह भी नहीं कहा जा सकता । मनुष्य है तो कुंठाएँ और रोमान्स भी रहेगा । किन्तु व्यापक दृष्टि से देखने पर लगता है कि आज का कहानीकार भूख और सेक्स के संघर्ष, मानव-जीवन को सुखी बनाने ॥ मार्ग में बाधाओं को दूर करने, जीवन की विषम परिस्थितियों को तोड़ने, सामाजिक और राजनीतिक जीवन में झूठ और फरेब दूर करने आदि की दृष्टि से व्यापारिक धारण किए हुए नए कवि की अपेक्षा साहस और पीढ़ी का अधिक परिचय दे रहा है । आज के कहानीकार ने बदलते मूल्य पहचानने में पूर्ण सूक्ष्मता प्रकट की है । वह जीवन की भौतिक दृष्टि से सुखी बनाने में विश्वास तो रखता है, किन्तु उससे भी अधिक वह मनुष्य को मानसिक और आत्मिक दृष्टि से तृप्त होते हुए देखना चाहता है । अन्तर्राष्ट्रीय और राष्ट्रीय परिस्थितियों के कलस्वरूप टुकड़े-टुकड़े हुए जीवन-दर्पण को वह इस प्रकार जोड़ना चाहता है कि मनुष्य उसमें अनेक प्रतिबिम्बों के स्थान पर एक ही प्रतिबिम्ब देख सके । आज का मध्यवर्गीय कहानीकार कायर और डरपोक नहीं है, उसमें पलायन की प्रवृत्ति नहीं है । कविता में गतिरोध का प्रश्न उठाया जा सकता है । कहानी के क्षेत्र में उसका प्रश्न ही नहीं उठता । नई पीढ़ी के कहानीकारों ने जीवन की परिस्थितियों से मोर्चा लेने के लिए त्वरित गति से पैतरा बदला, पिटेपिटाये विषम छोड़े, पिटीपिटाई

मन्त्रों का विषय है कि मन्त्रों का क्या काम है। एक नई पर-
म्परा बन रही है जो मन्त्रों के बजाय वेद के उक्त गतिमानों के
प्रति मन्त्र है। उन्होंने कला का आदर्श पा लिया है, यह तो नहीं कहा
जा सकता। किन्तु उनके बचम उस ओर बढ़ रहे हैं, यह देख कर
हिन्दी कहानी-गाथा के उद्भव अधिपति की ओर संकेत किया जा
सकता है। यही कुछ कहानियों का मैं विषय उत्प्रेषण करना चाहूँगा।
“कर्म के ऊपर और उपर” तथा “मीमांसा” (ज्ञान रत्न) “टकराता
हुआ आकाश” और “गुबह होने तक” (मुद्रा सिनहा) “सिर्फ एक
दिन” तथा “प्राप्त” (रवीन्द्र कानिया) आदि कहानियाँ इसी नव्यतर पर-
म्परा की हैं। ये कहानियाँ पढ़कर एक निष्कर्ष यह अवश्य निकाला
जा सकता है कि लेखक स्वयं मध्यवर्ग के हैं और उन्होंने अधिकांशतः
मध्यवर्ग की विद्रुपता और कुरूपतापूर्ण जीवन का चित्रण किया है।
उन्होंने अपने वर्गीय जीवन के खण्डित दर्पण में अपने चेहरे देखे हैं।
निस्सन्देह सत्तार के लगभग सभी देशों में साहित्य और कला के क्षेत्र
में नैतृत्व उच्च और, अब आज कब, मध्य वर्ग के हाथ में रहा है।
वर्तमान रूप अवादा-स्वरूप है। वहीं तो मजदूर कवियों का आविर्भाव
हो रहा है। मध्यवर्गीय लेखक या कलाकार भी मजदूरों का, सोपितो
पोदितो का, वर्णन करता है, या कर सकता है, किन्तु वह केवल बौद्धिक

साहस्यभूति होती। मरी वायु है कि इन नए कहानी-लेखकों में अपने को सर्वोच्च जीवन तक ही सीमित रखा है। उनकी मर्याद की दारिद्र्य बिना मही रहा ज़ा उबला। उनका माहम मर्यादहीन है।

इन कहानीकारों में भविष्य के प्रति गहरी समझनाई है। उन्होंने निश्चय ही अपने कहानी-लेखकों की अपेक्षा वास्तविकता का सीधी-गलियारा-सा तो घाट की है। पलन-प्रवाह गति में इनका मर्याद हीन रूप भी उनकी कहानियों में निश्चित नहीं है। उनके पास अपने मन में उठने हुए सामाजिक परिस्थितियों में भी इनके है। भावना की लहरों की कहानीकारों की रचनाओं में यह बात यही स्पष्टता में लक्षित होती है कि मनुष्य एक भौतिक इकाई है। वह बाहर में भविष्य तो रचता ही है, किन्तु वह भीतर से भी भविष्य रचता है। मनुष्य किसी भी क्षण जड़ नहीं है। सामाजिक वातावरण में मनुष्य का सम्पूर्ण व्यक्तित्व प्रतिबिम्बित प्रकट करता है। ये कहानियाँ यथार्थ-प्रधान होती हैं। उनमें स्थित गति होती है और वे काल और स्थान-निरपेक्ष होती हैं। उनमें मानव-मन की प्रवृत्तियों की खोज का प्रयास होता है, न कि कुण्ठित और दमित व्यक्तित्व का विवरण। मानव मन की प्रवृत्तियों की खोज एक प्रकार के मानसिक ध्वनन का उपयोग करना है।

फलतः इन कहानियों का व्यक्ति विषमताओं और वृत्तवृत्तियों से पीड़ित (दे० रमेश चक्षी और राजकमल चौधरी की कहानियाँ) होने पर भी स्पष्ट है। ये रचनाएँ समाज पर कराग व्यंग्य करती हैं और समाज की अपनी ओर देखने के लिए बाध्य करती हैं। कहना चाहिए व्यक्ति ही समाज का रूप धारण कर, फलतः व्यक्ति और समाज में समन्वय उपस्थित कर, नवगुणन को उत्कण्ठा और जीवनपरकता व्यक्त करता है, ये कहानियाँ युग की व्यापक चेतना से अनुप्राणित हैं। उनमें यदि वही नवीन मूल्यों की स्थापना नहीं भी है, तो नवीन मूल्यों की ओर संकेत अवश्य ही है। संकेत इसलिए, क्योंकि आज की कहानी व्यञ्जना प्रधान होती है। उनका मूलाधार मानवता का ही है। मनुष्य

॥ मनुष्य की पर्याप्त और मनुष्य की नैतिक जिम्मेदारी का मौलिक
भार ।

यही एक बात थी मैं विमोचन खोज रहा था कि कुछ दिन पूर्व
हिन्दी में जिस प्रकार "नई कविता" की खोज हो रही थी उसी प्रकार
"नई कहानी" की खोज जारी हुई है । निम्नलिखित इन दोनों प्रकार की
खोजों का सही कलाकारों और आलोचकों द्वारा अनुभूत साथ का
परीक्षण करना, नवीन युग के भावों के प्रति सजग होना और नई
दिशा में सोचना था, और है । इन बाद-विवाद में कविता और कहानी
के सम्बन्ध में दीर्घकालीन चिन्तन का मुक्तकाल प्राप्त हुआ और साहित्य की
इन दोनों दिशाओं की प्रवृत्ति स्पष्ट हुई । कलाकार और आलोचक,
दोनों के एक साथ सोचने, समझने, विचारों का आदान-प्रदान और
नवीन उलझियों का उचित ध्यान करने में आलोचना की भी पुष्टि
हुई है । यह एक सुभिक्षण है, क्योंकि अब कलाकार और आलोचक एक
दूसरे के विरोधी प्रतीत नहीं होंगे ।

किन्तु "नई कहानी" जैसे शब्दों का प्रयोग करते समय सतर्कता और
सावधानी की आवश्यकता है । 'नया' या "नई" से शब्द अपने में बड़े
अन्वये हैं । वे जीवन्त जीवन, जीविका, प्रगति, परिवर्तनशीलता आदि
के प्रतीक हैं । अमरीका में भी नवीनतम आलोचना की "नई आलो-
चना" और आलोचकों को 'नए आलोचक' के नाम में अभिहित किया
जाता है । किन्तु दुर्भाग्यवश हिन्दी में ये शब्द बदनाम हो गए हैं । जहाँ
तक मुझे स्मरण है हिन्दी की "प्रगतिवादी" विचारधारा के समर्थकों
ने सर्वप्रथम साहित्य के साथ "नया" शब्द जोड़ा था । तत्पश्चात् "प्रगति-
वादी" कविता का नामकरण "नई कविता" हुआ । दोनों संदर्भों में
"नया" और "नई" शब्दों से साम्प्रदायिकता और दलबन्दी की सू आती
है । "नया साहित्य" राजनीति से प्रभावित साहित्य विशेष का द्योतक
बनकर रह गया । "नई कविता" से उस कविता का तात्पर्य समझा जाने
लगा जिसमें कवि का टूटा व्यक्तित्व, कुण्ठा, मानसिक घुटन, दुःस्वप्न,

जीवन की सड़ाई आदि उन जटिलताओं की अभिव्यक्ति होती थी जिनसे कवि का मानवीय अस्तित्व ही सकटापन्न हो गया था। उसकी अतिशय बोद्धिबल और सप्रेषणीयता के अभाव ने उसे उपहासास्पद बनाने में सहायता की। ऐसा होना नहीं चाहिए था। किन्तु ऐसा हुआ, वह सर्वमान्य सत्य है। अतः कहानी के साथ "नई" शब्द का प्रयोग सोच-समझ कर करना चाहिए, नहीं तो उस पर भी दलबन्दी की छाप लग जायगी। कहानी के भविष्य के लिए यह घातक होगा। शायद कुछ लोग कहानी को जबरदस्ती दलबन्दी की कीचड़ में खींच लाना चाहते हैं और वे जानबूझ कर उसके साथ "नई" शब्द जोड़ते हैं।

और जब, कुछ लोग "नई कविता" और "नई कहानी" को सम-कक्षता की तुलना पर तोलने लगते हैं, तो "मुख" हुए बिना नहीं रहा जाता। संभवतः वे उस समय या तो दोनों की मूलप्रकृति को दृष्टिपथ में नहीं रखते और "नेतृत्व" का भार सम्भालते समय जो नहीं कहना चाहिए, कह जाते हैं, या वे "नई कविता" के भविष्य के सम्बन्ध में विवक्षित हैं। इस सम्बन्ध में यह बात स्मरण रखने की है कि यूरोप और भारतवर्ष में जबसे शिक्षा-प्रसार, पढ़ने-लिखने की आदत पड़ने, मुद्रण-कला का प्रचार होने और आर्थिक परिवर्तन होने के कारण मध्यम वर्ग का जन्म हुआ और मध्यम वर्ग ने जबसे जीर्ण-शीर्ण परम्पराओं, आस्थाओं, मान्यताओं और विश्वासों के प्रति विद्रोह प्रकट किया तब से कला-साहित्य उसका "महाकाव्य" बना हुआ है। जब तक मध्यम वर्ग जीवित है तब तक उपन्यास और कहानी की श्रेष्ठता और उसके विकास में कोई कमी नहीं आने की। प्रत्युत उसकी उत्तरोत्तर वृद्धि होने की पूर्ण आशा है, और वृद्धि निश्चित रूप से हो रही है। जो लोग आधुनिक कहानी की असमर्थता की बात कहते हैं, उसे युग-मानस की सचेदनाओं को ग्रहण करने में अक्षम समझते हैं, उनमें संश्लेष और दीर्घत्व देखते हैं, वे या तो कहानी पढ़ते नहीं, या किसी मतलब से ऐसा कहते हैं। क्योंकि युग-मानस से अलग होते ही उपन्यास और कहानी अन्तिम सांस

सेने सगेगी, जो बात अभी बहुत दिनों तक सोची भी नहीं जा सकती। समाज-सापेक्षता तो उपन्यास और कहानी की जान है। कविता के सम्बन्ध में ज्यों की त्यों यह बात नहीं कही जा सकती। जीवन कविता के पीछे रहता है, लेकिन कहानी के आगे रहता है। जिस दिन कहानी जीवन को आगे कर नहीं चलेगी, उस दिन वह भर जायगी। जीवन के हटने अधिक नैकट्य के कारण ही उसकी शिल्प विधि में विविधता आती है, वह नाटक और कविता की भांति नियमों और सिद्धान्तों के जटिल बन्धनों में अपने को बाँध नहीं पाती, बाँध नहीं सकती। कविता की भांति कहानी आत्मपरक भी नहीं होती। इसलिए "नई कविता" और आधुनिक कहानी को रखने की बेवृत्ति अवैज्ञानिक है। इधर इस संबंध में जितनी चर्चाएं पढ़ी-सुनी उनमें यह देखने को मिला कि उनकी भाषा-शैली और शब्दावली समझ में नहीं है जो "नई कविता" पर विचार करते समय व्यवहार में लाई जाती थी। मेरी समझ में यह ठीक नहीं है। कहानी कविता के बचन की चीज नहीं हो सकती।

आज की कहानियों के मदर्भ में, उनकी नवीन कलात्मक संज्ञा और सत्यान्वेषण के सदर्भ में, हिन्दी-कहानी-परम्परा पर भी विचार कर लेना आवश्यक है। यह सर्वविदित है कि हिन्दी कहानी का जन्म राष्ट्रीय और सामाजिक आन्दोलनों के श्रेष्ठ में हुआ और उस समय के कहानी लेखकों ने उस काल के सम्पूर्ण स्वरूप के साथ कहानी-कला का ढाँचा प्रस्तुत किया। प्रेमचन्द और प्रसाद, मुश्ताक, कोशिक और चतुरसैन शास्त्री आदि कहानी-लेखकों ने उपयोगितावादी दृष्टिकोण ग्रहण किया था। प्रेमचन्द ने यथार्थवादी आदर्शवादी-परम्परा को जन्म दिया, तो प्रसाद ने आदर्शवादी और कल्पना-प्रधान परम्परा को। विभिन्न कहानी-लेखकों की शैलियों में वैविध्य अवश्य था। किन्तु सबने प्रकारान्तर से पीड़ित मानवता के प्रति सहानुभूति प्रकट की। इन कहानी-लेखकों की रचनाओं में मूल्य मनोवैज्ञानिकता भी यथेष्ट दृष्टिकोण पर हो

जाती है। प्रेमचन्द के बाद जैनन्द् और अज्ञेय जैसे कहानी-लेखकों की रचनाओं में यही गूढ़म मनोवैज्ञानिकता अधिक प्रमुख हो जाती है। उन्होंने मध्यमार्थी जीवन के रहस्यपूर्ण कोनों में झाँकते और रहस्यपूर्ण कोनों में झाँकते ने फलस्वरूप उनकी टीली में एक नया मोड़ आया। स्थूल, सामाजिक, धार्मिक, प्रगतिवादी कहानी लेखकों में अधिक उभरा। उन्होंने भी मध्यम और निम्न वर्गों की वर्गीय परम्पराओं, रीति-नीति आदि ग्रहण कर अपने अनुरूप प्रयोगों की उद्भावना की। जैनन्द् को छोड़कर अन्य कहानी-लेखकों ने सामाजिक और राष्ट्रीय विषयताओं को अधिक परमा। जैनन्द् की जीवन-दृष्टि अधिक दार्शनिक थी। इन दिशा में अज्ञेय ने प्रतीकात्मकता द्वारा हिन्दी-कहानी को अधिक रोमन और मानव संवेदनापूर्ण बनाया। स्थूलतः द्वितीय महायुद्ध के बाद की कहानी में कहानी की प्रकृति और परम्परा मुरझाने लगी थी। उसमें सामाजिक और राष्ट्रीय चेतना ध्वस्त होने लगी थी वह अधिक गूढ़म हो गई है। उसने मानव-मन को पहचानने की अपेक्षा अधिक गहराई के माघ नाप-कर उसे सिलसिले में नवीन रूप प्रदान दिया है। इन प्रकार आज की कहानी निस्सन्देह एक सीमा तक आग बटती है। उसके विषय-वर्णन और टेक्नीक दोनों में ताजगी है।

प्रस्तुत पुस्तक के लेखक सुरेश सिन्हा स्वयं नई पीढ़ी के प्रमुख कहानीकार हैं। स्पष्ट है कहानी के सम्बन्ध में उनके अपने पुष्ट मत हैं, जिन्हें इसमें उन्होंने बड़ी स्पष्टता एवं साहजिक्य के साथ प्रस्तुत किया है। इनमें यद्यपि बहुत सी बातों से मैं सहमत नहीं हूँ, फिर भी सुरेश सिन्हा ने उन्हें पूर्वाग्रहों से मुक्त होकर प्रस्तुत किया है। और उनके लिए पर्याप्त ठोस तर्क दिए हैं।

सुरेश सिन्हा प्रमुखतः प्रगतिशील कहानीकार हैं। आज की जिस विषय सन्निति में हम जी रहे हैं, युगीन चेतना जिस प्रकार नई दिशाएँ ग्रहण कर रही हैं, निर्माण एवं विकास के खोजते स्वरों के पीछे जिस प्रकार आर्थिक शोषण हो रहा है और निम्न-मध्यवर्ग में फलस्वरूप जो

कृष्ण, मित्रता और दूस्मियाँ व्याप्त हो गयी हैं, उन्हें अपनी कहानियों में यथार्थ रूप में प्रस्तुत करने में मुख्य मिश्रण को बड़ी सफलता मिली है (नया जन्म^१, मेरमान^२, मुद्रा होने तक^३ आदि कहानियाँ)। आधुनिक जीवन के ग्रागनेशन कृत्रिमता एवं अजनबीपन, नगरीय जीवन का मृत परिदृश्य और हास्यास्पद जीवन-मूल्यों को भी-उन्होंने अत्यन्त सूक्ष्म अन्तरदृष्टि के साथ प्रस्तुत किया है (टरराता हुआ आकाश^४, मोनरने ग'स की बघाई^५ धिक्की गल्लि^६, मौनी धुन्ध के आरपार^७, अरविबिज दाह में^८, पानी की भीतारें^९ आदि कहानियाँ)। राजनीतिक जीवन में सम्मिलित उनकी दो कहानियाँ विशेष उल्लेखनीय हैं— गान् मबाली की तमाश^{१०} तथा वनन^{११}। इनके अनिरिक्त 'तट से छुटे हुए', 'मुद्रा धन' 'दृष्ट बिगड़े बिज्र', तथा 'मम्बम्ब' आदि उनकी दूसरी कहानियाँ हैं। सज्जन सामाजिक चेतना और भावना ने जीवन जी सकने की क्षमता और घातावरण में ऊपर उठ सकने की समर्थता ही उन्हें प्रदान की है, कृष्ण एवं निराशा नहीं। उनकी कहानियाँ में यही निष्ठा और गहरा समझना में अभिव्यक्त हुआ है। नव मानववाद एवं आधुनि-

१ 'नन्पना' (अप्रैल १९६५), हैदराबाद।

२ प्रवास।

३ 'माध्यम' (नवम्बर १९६४), इलाहाबाद।

४ 'साप्ताहिक हिन्दुस्तान' (अक्टूबर १९६४), नई दिल्ली।

५ 'रेखा' (नवम्बर १९६४), माणपुर।

६ 'सा रेखा' (मार्च १९६०), बम्बई।

७ 'परिकथा' (अक्टूबर १९६५), इलाहाबाद।

८ 'सहर' (अक्टूबर १९६४), अजमेर।

९ 'दाताजी' (मई १९६५), जबलपुर।

१० 'दाताजी' (मार्च १९६५), जबलपुर।

११ 'नन्पना' (१९६५), हैदराबाद।

कता का समष्टिगत आधार उर उम नए, परागत पर प्रतिष्ठित करता है, जहाँ उसकी कहानियाँ में नए मानव मुम्माँ, मसखों एवं प्रगतिशील मानदण्डों की स्थापना की चेष्टा निरन्तर होती है। उसकी कहानियों में यथायुक्त के नए परागत का उद्घाटन है। नवीन मुम्माँ की स्थापना है और विरतिमो एवं अमर्त्यता का निर्वहण पर प्रभावशाली चित्रण है। प्रत्येक कहानी मन में एक नया विस्फोट जगाती है और एक अपूर्व विजयीता में प्रेरित करती है। सुरेश मिश्रा की स्वाभाविक प्रवृत्ति नाट्यन की ओर है, पर हमें वरुण सत्तया एवं मस्त्रेडिंग वगैरे प्रस्तुत करने की उसकी चेष्टा नहीं है। कुछ कहानियों में जटिल प्रतीक योजना एवं अमूर्त गतिविधियों के कारण दुर्बोधता आई है पर कुल मिलाकर मस्त्रेडिंग मुम्माँ में वे बहुत नहीं गयीं, यह अपने आप में एक बड़ी उपलब्धि है।

१९६० के पश्चात् नई कहानी में स्थावर सामाजिक मन्द्यों के यथार्थ परिप्रेक्ष्य में अभिन्न अर्थवत्ता प्रदान करने का बहुत बड़ा श्रेय सुरेश मिश्रा को है।

आज मास्त्रिय की जो वर्तमान स्थिति है, विशेषतः कहानी विधा की, उसमें एक कहानीकार के लिए आलोचना करने समय तटस्थ निष्पक्ष एवं सतुलित बने रहना जटिल हो गयी अगम्भय प्रतीत होता है। लेकिन प्रस्तुत पुस्तक को देख कर मुगद आश्चर्य होता है। इस विचारोत्तेजक एवं नई दृष्टि देने वाली पुस्तक की हिन्दी पाठकों के हाथों सौंपते मुझे बड़ा सजोब है।

सी० सी० बनर्जी रोड,

एतनगर,

इलाहाबाद-२

विश्वदशमी पर्व

४ अक्टूबर, १९६२

सहमीसागर वाण्येय

विषय-सूची



१. दो पात्र

२ भूमिका

३, दिशा एवं शोध

४, आत्म-सपन एवं नए आयाम

५, प्रगति एवं परम्परा

६ उदयविप्लव एवं श्रष्टीकरण

(धर्मवीर भारती—मोहन रावेल—नरेश मेहता—कमलेश्वर
राजेंद्र यादव—कुलभूषण—अमरकान्त—मार्कण्डेय—
फणीश्वरनाथ रेणु—रमेश बघी—निर्मल वर्मा—
बेदावप्रसाद मिश्र—श्रीमती विजय चौहान—उषा प्रियवदा
मन्गू भण्डारी—शशिप्रभा साहू—सौमेश मटियानी—
भीष्म साहनी—हृदिहर पन्साई ।)

७ सपन एवं सम्भावनाएँ

(श्रीकान्त वर्मा—ज्ञानरजन—रवीन्द्र कालिया—धर्मेंद्र
गुप्त—महेन्द्र भस्मा—छे० रा० यादवी—जगदीश चतुर्वेदी—
अनन्त—योगेश गुप्त—रामनारायण शुक्ल—प्रयाग शुक्ल—
सुरेंद्र महोत्रा—ममता अग्रवाल—अनीता ओलक—
राजेंद्र जयान्ता—दयाम परमार—बलराज पण्डित—
अवध नारायण मुद्गल—ओकार ठाकुर ।)

८ प्रवृत्तियाँ एवं दिशाएँ

९. परिशिष्ट : अनुक्रमणिका

दिशा एवं बोध



नई कहानी का वास्तविक सम्बन्ध युगीन जीवन से है । उसका अस्पष्ट सम्बन्ध समकालीन यथार्थ, समय और परिवेश से है । इसकी परिभाषा में कहा जा सकता है कि पूर्जनवा यथार्थवादी सामाजिक दृष्टि की पर्यादा एवं साधक सामाजिक मूल्यों की सीमा में अनुभूति के किसी भावों को अधुनातन एवं स्वाभाविक अभिव्यक्ति की गरिमा प्रदान करना ही नई कहानी है । नई कहानी जीवन के यथार्थ का प्रस्तुतीकरण है । वह जीवन, समाज, युग बोध और भाव-बोध के परस्पर सम्बन्धों एवं फलस्वरूप उत्पन्न प्रतिक्रिया का पूर्ण कलात्मक ईमानदारी से प्रस्तुत किया गया चित्रण है । पूर्ण कल्पना, पलायन, अनास्था एवं पराजय भरी घुटन में उसकी मृत्यु है, जीवन-सघर्ष कटु यथार्थ एवं राह में सम्पूर्ण होना उसकी जिन्दगी । नई कहानी सामयिक सीमाओं के अन्तर्गत अतः यथार्थ, युग, समय, परिवेश और व्यक्ति को देखने-परखने एवं मूल्यांकित करने की प्रक्रिया है, जो यथार्थ को उसके उचित सन्दर्भों में सदागता के साथ अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न करती है ।

मूल्यों की स्थापना अथवा अन्वेषण और कथात्मक अभिव्यक्ति आपस में सम्बन्धित होते हुए भी दो बिल्कुल अलग-अलग चीजें हैं, जिन्हें

२८ : नई कहानी की मूल संवेदना

नई कहानी अत्यन्त सतुलित रूप में सामने आती है। इसके अमन्तुनन में कई प्रश्न उठ खड़े होते हैं, जिनके उत्तर के लिए या तो दुराग्रहों का आश्रय लेना पड़ता है, या कोई नया आन्दोलन गढ़ा करने की आवश्यकता पड़ती है, जैसा अभी कई अन्यजीवी कहानी आन्दोलनों के सम्बन्ध में देखा गया है। बात को अप्रामाणिक न बनाकर और स्पष्टतया से कहा जा सकता है कि नई कहानी जीवन के यथार्थ की प्रतिक्रिया है। वह मानव-जीवन के सघर्ष के किमी संवेदना जन्म पक्ष का प्रतिनिधित्व करती है। वह जीवन के प्रगतिशील तत्वों को समाहित करते हुए नवीन मानव मूल्यों के अन्वेषण एवं स्थापना तथा नवीन सामाजिक सन्दर्भों के अभिनव सत्य का उद्घाटन ही नहीं करती, बल्कि वह उन पुराने मूल्यों की भी खोज करती है, जो आज बिन्ही कारणों से विघटित हो चुके हैं, पर जो परिवर्तनशील स्थितियों में भी मानवीय भावधारा और यथार्थपरक सामाजिक परिवेश के स्पष्टीकरण के लिए आवश्यक प्रतीत होते हैं। इस प्रकार नई कहानी का मूल स्वर मानवतावादी होता है और उसका मूल्यांकन व्यापक आधुनिक मानवतावाद की कसौटी पर ही किया जा सकता है।

कई स्तरों पर यह बात उठाई जाती है कि पूर्व परम्परा से भिन्न नई कहानी का अस्तित्व क्यों स्वीकारा जाय। इस सम्बन्ध में अनेक आपत्तियाँ उठाई गई हैं और उनके उत्तर भी दिए गए हैं। यहाँ उन्हें नए सिरे से उठाना कोई अर्थ नहीं रखता, पर निष्कर्ष रूप में इतना तो कहा जा सकता है कि नई कहानी में जीवन को देखने, सत्यान्वेषण एवं मूल्यों को खोजने की दृष्टि सर्वथा नई है, जिसने हिन्दी कहानी =

निर्देशित छवि के बिना प्रदान कर परम्परा में अनमृगत किया है। जो
 जगत् के एक अन्तर्गत है, उसे गायक एवं व्यक्त बनाते हुए नई कहानी
 में जीवन के परिचित तत्वों में नए एवं सार्थक अर्थ खोजने की चेष्टा
 की है, जिसने अभी तक कहानीकार या नाटककारों के अन्तर्गत एवं मरुत या
 और पल्लवित्त प्रदानवादी बन गया था, या विभ्रान्त जीवन⁽¹⁾ दृष्टि
 के कारण मरुत या मरुत पान में पूर्णतया अनमृगत था। इन तथ्य को
 अन्तर्गत नही जा सकता कि आज का जीवन अधिक जटिल, सतुल
 एवं विरम बन गया है, जिसके परिणामस्वरूप मूढ-मे-मूढ गिन्दु पर
 भी दुर्लभता एवं दुर्लभता का समावेश हुआ है। इनही गिन्दुओं के मध्य
 में गुरुत्व के कारण पथ को मज्ज-मज्ज न पाकर स्वभाव नई कहानी
 में अधिक गहराई में जाकर सामाजिक दृष्टिकोण में नए सन्दर्भों की खोज
 की है और भाव-बोध एवं मोन्दय बोध के अभिनय स्तरों का अन्वेषण
 कर अभिव्यक्ति को अधिक मज्ज एवं सार्थक तो बनाया ही है, साथ
 ही यथार्थ के नए धारण एवं नई जीवन-दृष्टि की उद्भावना कर नई
 कहानी को गतिशील बनाकर अर्थ को व्यापक गरिमा प्रदान की है।

वास्तव में 'नई' का अर्थ किसी प्रकार का भ्रष्टाचार नहीं है और
 नई कहानी का अर्थ यह भी नहीं है कि १९४७ के पश्चात् नए लेखकों
 द्वारा लिखी जाने वाली हर कहानी नई है। अनुभूति के स्तर पर विभिन्न
 आवेग उत्पन्न होने हैं, जिन्हें हम भिन्न-भिन्न प्रकार से अभिव्यक्त करते
 हैं और कहानी का टैक्चर बनता है। इस प्रकार एक कहानी बन
 जाती है। लेकिन जब पूर्णतया यथार्थवादी सामाजिक दृष्टि की मर्यादा
 एवं सार्थक सामाजिक मूल्यों की सीमा में अनुभूति के किसी आवेग को
 अधुनातन एवं स्वाभाविक अभिव्यक्ति की गरिमा प्राप्त होती है, तो एक
 नई कहानी का जन्म होता है। दोनों सीमाओं के बीच ये दो ऐसी आव-
 रण्य बातें हैं, जो एक-दूसरे से असम्पृक्त हैं और इन्हें भिन्न सन्दर्भों में
 सोचना अनिवार्य है, नहीं तो 'नई' को लेकर इस प्रकार का विवाद निर-
 न्तर चलता रहेगा और उसका कभी कोई अन्त दृष्टिकोण नहीं होगा।

० : : नई कहानी को मूल सचेदना

नई कहानी व्यक्ति को उसके परिवेश में अमग्न नहीं करती है।
 वरन् उसी सन्दर्भ में देखने और मूल्यांकित करने की चेष्टा करती है।
 यह एक ऐसी यथायथरूप दृष्टि का अग्रह है, जो पूर्व के कलावादियों
 एवं आत्म-गुरु दृष्टि रखने वाले 'अकेने' और 'अजनबी' लोगों में नहीं
 थी। इसलिये, नई कहानी को एक विषय न स्वीकार कर एक दृष्टि के रूप
 में ही स्वीकारा जाना चाहिए। वह दृष्टि व्यक्ति को उसके परिवेश में
 देखने और उसके सामाजिक यथायथ की सीमाओं में मूल्यांकित करने से
 ही सम्बन्धित है।

कहानियों की यदि शास्त्रीय परम्परा पर हम विचार करें, तो कथा-
 नक का महत्व रीढ़ की हड्डी की भाँति सिद्ध होगा। पिछले दौर की
 सभी कहानियों में सुसंगठित कथानक प्राप्त होते हैं और कथानक के
 ढाँचे पर काफ़ी ध्यान दिया गया प्रतीत होता है। यह बात स्पष्ट तौर
 पर कही जा सकती है कि तब कथानक का एक विशेष महत्व था। वह
 वास्तव में कहानीकार का विशेष ध्यान कथानक पर ही रहता था। वह
 ऐसे कथानक की कल्पना कर कहानी के रेखे की बुनावट करता था
 जिसमें किसी सत्य को प्रस्तुत किया जा सके। उस समय पर लेखक।
 ध्यान इतना केन्द्रित हो जाता था कि प्रायः वह प्रयत्न यात्रिक हो जा
 या और कहानी पूर्णतया अस्वाभाविक प्रतीत होने लगती थी। हाल
 ऐसी कहानियाँ उस वर्ग के पाठकों के लिए अतीव मनोरंजन का क
 बनती थी, जो 'किस्सा' कहने और सुनने के आदी थे। उनकी
 धारणा थी कि रस तत्व का दूसरा नाम ही कहानी है, जो रस में
 जाती है और पुष्ट कथानक से पूर्ण कहानियाँ ही रसाभास दे सकता है।

कहानी की सीढ़ी थी। और कहानीकार उस सीढ़ी की चढ़ाई करने में लगने थे। इस परिणामस्वरूप प्राग्भूत में से १२३० वर्ष की कोई कहानी टूटती सी जाती। उसमें कहानीकार की ही अविश्वसनीय प्रशंसा प्राप्त होती।

१२३० के बाद में इस स्थिति में थोड़ा परिवर्तन होता है। जबकि कहानी की दो धाराएँ चलने लगती हैं। एक धारा, जिसके सम्बन्ध में पीछे हमें कुछ विचार करना पड़ेगा है। ऐसबन्द की सामाजिक कहानियों की धारा का विकास हो। इस धारा की कहानियों में ऐसबन्द और उनके समकालीन कहानीकारों की कहानियों की भाँति सुमयान्वित कथानक प्राप्त होते हैं। इस दौर की अविश्वसनीय कहानियाँ में आधुनिक कथानक के प्रति श्रद्धा बढ़ा है। उन्नीसवीं शताब्दी के प्रति नहीं। यह बात अवश्य है कि विचारों और कहानियों की भाँति इस दौर की कहानियों में वह प्रयत्न यात्रा नहीं प्रतीत होता और उसमें स्वाभाविकता अधिक आई है। इसके साथ-ही-साथ कहानियों की जो दूसरी धारा चलती दृष्टि-गोचर होती है, जिसमें हम मृदुला के लिए पलायनवादी धारा कह सकते हैं, उसमें कहानी के भाग के प्रति अधिक उन्मुखता प्राप्त होती है। इस धारा के प्रयत्नक जेम्स जून्स, अर्नेस्ट और जनाबन्त जोनी आदि थे। इनकी कहानियाँ में अस्थिर एवं अनिश्चित स्थितियों के चित्रण तथा स्थूलता में मृदुला की ओर जान की प्रवृत्ति चरम रूप में लक्षित होती है। इसीलिए कहानीकार यही सोचता था कि वह उस कहानियों में सामाजिक जवाबदारी नहीं थी।

नई कहानी में कहानीकार ने ह्रास की इस प्रवृत्ति को भागे बढ़ाया है। आज की अधिकांश कहानियों में कहानीकार का ह्रास ही लक्षित होता है। उनमें विश्रुतसत्ता एवं मृदुल से मृदुलतर की ओर जाने की तीव्र उत्कण्ठा दृष्टिगोचर होती है। इस रूप में कहानी के परम्परागत शिल्प का बहिष्कार करना नई कहानी का पहला कदम था। इससे कहानी का समकालीन समाप्त हो गया। पाठकों को चौका देने की प्रवृत्ति से

यह युग की मांग थी और कहानीकार उस मांग को पूरा करने में सतत रहे। इसके परिणामस्वरूप प्रारम्भ से लेकर १९३० तक की कोई कहानी उठा ली जाए। उसमें कथानक को ही अतिशय प्रधानता प्राप्त होगी।

१९३० के बाद से इन स्थिति में थोड़ा परिवर्तन होता है, जबकि कहानी की दो धाराएँ चलने लगती हैं। एक धारा, जिसके सम्बन्ध में पीछे उल्लेख किया जा चुका है, प्रेमचन्द की सामाजिक कहानियों की धारा का विकास थी। इस धारा की कहानियों में प्रेमचन्द और उनके समसामयिक कहानीकारों की कहानियों की भाँति सुसंगठित कथानक प्राप्त होते हैं। इस दौर की अधिकांश कहानियों में आपह कथानक के प्रति जितना रूढ़ि है, उतना अन्य तत्वों के प्रति नहीं। यह बात अवश्य है कि पिछले दौर की कहानियों की भाँति इस दौर की कहानियों में बहु प्रयत्न दार्शनिक नहीं प्रतीत होता और उसमें स्वाभाविकता अधिक आई है। इसके साथ-ही-साथ कहानियों की जो दूसरी धारा चलती दृष्टि-गोचर होती है, जिसे हम मुद्रिणा के लिए पञ्चायतवादी धारा कह सकते हैं, उसमें कथानक के ह्रास के प्रति अधिक उत्सुकता प्राप्त होती है। इस धारा के प्रवर्तक जैनन्द कुमार, अज्ञेय और इलाचन्द्र जोशी आदि थे। इनकी कहानियों में चरित्रों एवं मन स्थितियों के चित्रण तथा स्पूलना से सूक्ष्मता की ओर जाने की प्रवृत्ति चरम रूप में लक्षित होती है। इसीलिए कथानक वही गौण हो गया है। पर उन कहानियों में सामाजिक जवाबदेही नहीं थी।

नई कहानी ने कथानक के ह्रास की इस प्रवृत्ति को आगे बढ़ाया है। आज की अधिकांश कहानियाँ ह्रास ही लक्षित होती हैं। उनमें किशूँसलता एवं उत्कटा दृष्टि परम्परागत शिल्प या। इससे कहानी का देने की प्रवृत्ति से

नया कहानीकार चितृष्णा करने लगा । कहानी अब न तो चमत्कारपूर्ण भावनाओं के समुपन पर आश्रित रहने लगी और न उसने मीमित परिवेद में चमत्कारपूर्ण इवदरे चित्रण को ही अपना लक्ष्य बनाया । आज पात्रों की विभिन्न मन स्थितियों के चित्रण को समुचित करके भी कहानी लिखी जाने लगी है । पहले भी इस तरह के प्रयत्न होने रहे हैं, पर वे कहानियाँ समाज से कटी हुई होने के कारण विशेष रूप से उल्लेखनीय नहीं बन पाती थी, पर आज का यह प्रयत्न सामाजिक दायरे में बँधा हुआ होता है । यही कारण है कि नई कहानी समष्टि-चिन्तन की ओर अधिक गतिशील हुई है ।

यही नहीं, एक प्रतीक या ध्यंगपूर्ण रेखाचित्रों के आधार पर भी आज कहानियाँ लिखी जाने लगी हैं । सिद्धसे दूर में यह प्रवृत्ति या तो थी ही नहीं और अगर थी भी तो अत्यन्त प्रारम्भिक रूप में और वैसी कहानियाँ न्यून मात्रा में लिखी गई थी । विश्व साहित्य में प्रतीकात्मकता सर्वथा नई वस्तु नहीं है । वहाँ ध्यजना की तीव्रता के लिए प्रतीकों का प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया जाने लगा था । पर हिन्दी कहानियों में प्रतीकों का महत्व पिछले दशक में ही विशेष रूप से पड़ता लक्षित होता है । अल्प-काल में ही प्रतीकों का महत्व इतना बढ़ गया है कि आज कदाचित् बिना प्रतीकों का आश्रय ग्रहण किए कोई भी कहानी लिखी नहीं जाती । निस्सन्देह प्रतीकों में आज की कहानी की अभिव्यक्ति की सक्षमता एवं प्रभावशीलता के स्थायित्व की गहनता में अभिवृद्धि प्रदान की है, पर प्रयोग जितना सरल समझा जाता है, बात उतनी है नहीं । आरोपित प्रतीकों असत्य एवं पूर्णतया अविश्वसनीय प्रतीकों के कारण अच्छी से अच्छी नया भी असफल सिद्ध हो जाती है । कमलेश्वर की कहानी 'खोई दिशाएँ' जहाँ सफल एवं सार्थक प्रतीक के प्रयोग के कारण अच्छी उल्लेखनीय कहानी बन पड़ी है, वहीं राजेन्द्र यादव की कहानी 'नया' आरोपित प्रतीकों के कारण असफल एवं प्रभावशून्य बनकर

रह गई है। नरेदा मेहता की "निशाजी" कहानी भी अर्थपूर्ण प्रतीक-प्रयोग के कारण उत्तेजनीय कहानी बन पड़ी है। वास्तव में प्रतीको के प्रयोग के सम्बन्ध में बड़ी सतर्कता आपेक्षित होती है। प्रतीको को साधन के रूप में ही प्रयुक्त किया जाना चाहिए, साध्य रूप में नहीं। कथानक का स्थानापन्न बनकर जब वह कहानी पर आरोपित हो जाता है, वही कहानी का अर्थ भी संपाप्त हो जाता है। प्रतीक-प्रयोग की अपनी सीमाएं हैं। कहानी में उनका प्रयोग श्रेष्ठ रूप में न होकर जब माध्यम के रूप में कलात्मकता से होता है, तो उसकी अभ्यन्तरमय शक्ति एवं सार्थकता तथा अर्थ की गरिमा तीव्रतर रूप में कथ्य को अत्यधिक प्रभावशाली एवं श्रेष्ठ बना देती है, जिसमें पाठको की धेतना को झकझोर कर रख देने की शक्ति अधिक आ जाती है। पर जहाँ कथ्य गौण हो जाता है, और प्रतीक ही कहानी का स्थानापन्न बनकर महत्वपूर्ण समझ लिया जाता है, वही कहानी अपने आप मरुट हो जाती है। प्रतीको के प्रयोग के सम्बन्ध में एक बात और उत्तेजनीय रूप से उठाई जाती है, वह है जटिलता की। प्रायः प्रतीको की जटिलता के कारण पाठको के एक काफी बड़े समूह में नई काहिनियों को लेकर असंतोष व्याप्त है। पिछले वर्षों अचानक जटिल प्रतीको को लेकर कहानियों को लिखे जाने का एक सनसनी-दार दौर ही अचानक खत्म पड़ा था, पर सौभाग्य से वह अधिक दिनों तक नहीं चल सका, क्योंकि अधिकांश रूप से यह तो स्वीकारना ही होगा कि कहानियाँ लिखी जाती हैं पाठको के विस्तृत समाज के लिए, न कि मात्र सहयोगी कहानीकारों पर अपनी प्रतिभा अथवा ज्ञान के रोब का सिस्का जमाने के लिए। जटिल और सस्लिष्ट जीवन सूत्रों को लेकर लिखी जाने के बावजूद आज के नए कहानीकारों ने अधिकांशतः जटिलता से अपने को बचाए रखने का प्रयत्न किया है—यह सतोष का विषय है। जहाँ कहानियाँ असफल हुई हैं, वहाँ मूल में आरोपित एवं जटिल प्रतीक ही मुख्यतः कार्यरत रहे हैं, पर जहाँ कहानियाँ सफल सिद्ध हुई हैं, उन पर जटिलता एवं दुर्बुद्धता का आरोप लगाना पूरी

तरह से बेमानी लगता है। प्रायः नई कहानी पर यह दोषारोपण किया जाता है कि वह रूप के लिहाज से अनगढ़, विचित्र, अलस एवं भाव के लिहाज से अस्पष्ट एवं जटिल होती जा रही है। यह बात जब जटिल प्रयोगों के कारण अपने आप असफल सिद्ध होने वाली कहानियों से हट कर नई कहानी के समूचे दौर पर फॉर्मूले के तौर पर लागू कर दी जाती है, तो आश्चर्य होता है। कोई भी कहानी जब सन्तुष्ट जीवन के कमासूत्रों एवं अनुभूतियों की अभिव्यक्ति करने के प्रयत्न को लेकर अपने शरीर की रचना करती है, तो उसका पथ सपाट एवं सरल नहीं होता। वह झुंझ-झुंझ भी नहीं होता। पहले की कहानियों में हमें केवल अस्वस्थ मनोविकारों, घमियों एवं कुच्छाओं के उसने हुए गुंथनों की उपलब्धि होती थी, पर आज की कहानियों में हमें अनुभूतियों की समप्रता प्राप्त होती है। आज की नई कहानी युग की समप्रता को अपने परिवेश में समेट कर व्यक्ति और परिवेश के अनेक स्तरीय सम्बन्धों को अभिव्यक्त करने का प्रयत्न करती है। उसमें बाह्य एवं आन्तरिक दोनों ही पक्षों को गहराई से प्रकट करने एवं उनका स्पष्टीकरण तथा विश्लेषण करने का प्रयत्न सन्निहित होता है। नई कहानी जब 'व्यापक सामाजिक परिवेश, परिवर्तनशीलता, नूतन आयामों एवं संतुष्ट व्यक्ति की जीवन-परिधि के अन्तर एवं बाह्य वैराग्यों को विभिन्न स्तर पर संप्रेषित एवं सम्प्रेषित करने का प्रयास करती है, तो वह एक नई किन्तु जटिल जमीन पर अपने पाँव स्थिर करती है और मल-पुराने मूल्यों का संघर्ष इसे सक्षम और जटिल ही नहीं बना देती, बल्कि बोद्धिक बना देती है। ऐसी अवस्था में नई कहानी पर जटिलता एवं दुर्बोधता का आरोप नहीं लगाया जा सकता, क्योंकि वही न तो कोई प्रतीक आरोपित किया जाता है और न उनमें अस्पष्ट विषय योजना को महत्व दिया जाता है। हमें यह तो स्वीकारना ही होगा कि पिछले दौर की अवेदना हमारा आज का जीवन सीधा-सरल एवं सपाट नहीं रह गया है और जब हम उसी सदाय जीवन के एक टुकड़े, सवेदना, भाव, अनुभूति या रंग को उठ

चार कहानी का हन दे देने हैं, तो यह भी सीधी, सरल एवं सफाई नहीं रह जाती। पर इसके विपरीत दुराग्रह की धुन में जब हम जटिलता जलबूझ कर धरनाने लगते हैं, तो वहाँ यह शिकायत अपना अर्थ रखती है, जिसे नकारा नहीं जा सकता।

यही सकेतात्मकता की ओर उल्लेख सायास किया गया है। नई कहानी की सर्वप्रमुख विशेषता उसकी सकेतात्मकता है। कभी-कभी तो यह प्रवृत्ति इतनी प्रमुख हो जाती है कि पूरी कहानी ही एक सकेत प्रतीत होती है (नरेस मेहता की चाँदनी निशात्री तथा निमल वर्मा की जलती झाड़ी, बुत्ते की मौत, कमसेद्वर की जार्ज पचम की नाक और मोहन राकेश की ड्रम इसी सदभ में देखी जा सकती हैं।) इस प्रवृत्ति के कारण जहाँ नई कहानी में अधिक सूक्ष्मता आई है, वहीं ध्वजना की तीव्रता और प्रभावशालिता में वृद्धि आई है। इनका समष्टि एवं ध्वष्टि-वितन से कोई सम्बन्ध नहीं है। वे दोनों भिन्न बातें हैं।

नई कहानी की भीमाएँ आज के परिवर्तित नवीन सदभों में यही नहीं समाप्त हो जाते। उसके आयाम और भी विस्तृत हुए हैं। केवल एक चरित्र चित्रण को लेकर कथानक के ताने-बाने की धुनावट आज की नई चीज नहीं है। पहले भी ऐसा होता रहा है, और पिछले दोनों दौर में ऐसी अनेक कहानियाँ लिखी गई हैं। पर उन दोनों दौर में सुम-गठित कथानक के रेशों के बीच ही कोई प्रचलित चरित्र फिट किया जाता था और उसकी गरिमा या महिमा का बखान होता था, पर आज की कहानी ने फिट और भारोपित एड्रिस्टमेंट के परिवेश को सिधिल कर स्वाभाविकता एवं विद्वन्मनीयता का पथ अपनाया है। आज चरित्रों को लेकर जो कहानियाँ लिखी जाती हैं वे किसी पुष्ट कथानक के दायरे में बांधे नहीं जाते। उनका अध्ययन अलग से केवल उन्हीं के चिन्तन-अभिव्यक्ति के माध्यम से किया जाता है। इस मानवीय चिन्तन या किसी विचारोत्तेजक रैम्बलिंग को लेकर आज अलग से भी कहानियाँ लिखी जा रही हैं। इस प्रकार पिछले दौर की हिन्दी कहानी से

आज की कहानी में कथानक के लिहाज से अनेक परिवर्तन आए हैं; जो विभिन्न स्तरों पर लक्षित होते हैं। आज की कहानी में गढ़नशीलता नहीं है। उसमें हृदय तक विष्टुलसता है, पर यह अनगढ़ता एवं विस्तराय आज की कहानियों में अस्वाभाविक रूप से नहीं उभरता। नए कहानीकार को अपने उद्देश्य तक पहुँचने के लिए किसी मुनियोजित पथ का अनुगमन नहीं करना पड़ता। वह गीधे-मादे ढग से अपनी बात कहता है। जहाँ जटिलता या दुर्बोध्यता है, वह कहानीकार की अपनी नहीं, स्वयं मानव जीवन के यथार्थ एवं परिवर्तित सन्दर्भों की है।

आज की नई कहानी में कथानक से हट कर जब हम दायरे की बात करते हैं; तो स्पष्ट है कि आज की कहानी ने अपनी सीमाओं और संभावनाओं को अधिक व्यापक एवं विराट परिवेश में अर्थ की अभिव्यक्ति दी है। नई कहानी का वास्तविक महत्व ही इस सत्य में निहित है कि किसी दृष्टि विष्टुलसलित, आरोपित अथवा अविश्वासनीय सत्य की उपलब्धि में उसने अपनी गरिमा को झुठलाया नहीं है, बरन् एक व्यापक सामाजिक सत्य एवं यथार्थ के अन्वेषण में अपनी सारी शक्ति लगा दी है और जो नतीजे इसके सामने आए हैं, उसके सम्बन्ध में विवाद की गुंजायश नहीं रह जाती। आज जो जीवन हम जी रहे हैं, पुटन और आत्मपीड़न की जिस स्थिति का अहसास हम कर रहे हैं, निर्माण प्रणति और फ्रस्ट्रेशन की जो भावनाएँ हमें साथ-साथ अपने स्पर्श से झकझोर रही हैं, सामाजिक यथार्थ की कटुता एवं मत्प्यता की भयंकरता जिस प्रकार हमें निश्चेष्ट या दिशोन्मुख कर रही है, आज की कहानी इन सभी स्थितियों की कॉर्बन कॉपी है। पर इसका यह अर्थ नहीं है कि उसकी

एक प्रकृतिवादी विचारधारा (Naturalism) को स्वयं करती है। ऐसा सोचना बानो को दूसरी ओर से जाना है। आज का नया कहानीकार एक ऐसे मरिचक पर खड़ा हुआ है, जहाँ उसके लिए पुराना टूट रहा है, नया बन रहा है, उमर रहा है। नया बनने की आकुलता में वह स्वयं भी अपनी बाढ़ें पैनाए बिनाए बिनाए एवं व्यापक मानवीय चेतना को आत्ममान करने की प्रयत्नशीलता में आतुर है। स्थिति यह नाजुक है। हमें पोंछे जाना या स्थिति को नकारना उसकी सारी सूत्रनशीलता का नाश कर सकती है, इसलिए नए कहानीकार ने ध्येयशक्ति की सक्षमता के सम्बन्ध में अधिक सतर्कता अपनाई है और बड़ी सावधानी से उसने सामाजिक दायों की मजबूत पहचान कर उसे नए दिश्य एवं रूप-विधान में प्रस्तुत किया है। उसकी दृष्टि अन्तः के उद्घाटन की भी रही है, तथा मानव के विभेदन की भी रही है। वैयक्तिकता की व्याख्या के साथ व्यक्ति के अस्तित्व की स्थापना की भी आकांक्षा लोच में मिल सकती है, पर इन भारी बाधों में ऊपर एक बात जो सर्वाधिक चलेख-शील है यह यह है कि आज के नए कहानीकार की दृष्टि सीधे समाज पर है और वह यह जानता है कि उसके ऊपर एक बड़ी सामाजिक जबाबदारी है, जिसमें विमुक्त होना वह एक विडम्बना समझता है और आत्मा की हृष्टा कर आत्मप्रवचना का शिकार बनना उसे स्वीकार नहीं है।

यही कारण है कि आज के नए कहानीकार ने समूहगत सामाजिक परिवेश की वैयक्तिक सामाजिक परिवेश के रूप में देखने और चित्रित करने तथा व्यापक अर्थ देने की कोशिश की है। उसने समाज के हर स्तर की स्पष्ट कर अपने सन को पूर्ण बनाने का प्रयास किया है। इस प्रक्रिया में हों सकती है आज की कहानी आदर्शवादी न लगे। विशेषतया आदर्शवादी उस अर्थ में, जिससे हम आज तक परिचित रहे हैं। आदर्शवाद आज की कहानी में भी है, पर वह आरोपित नहीं है, और न उस आदर्शवाद की प्राप्ति के लिए आज की कहानी के टैक्सचर का निर्माण

होता है। आज की कहानियों में यथार्थ पहने आता है, आदर्श उसी यथार्थ के मूल में प्रतिध्वनित होता है। पहले की कहानियों में इनके विपरीत होता था। वही आदर्श पहले आता था, यथार्थ उसके बीच प्रतिध्वनित होता था। इसलिए पहले मात्र सहजता का आभास होता था। आज भी वह सहजता है, पर उसमें सत्यता है, अविश्वसनीयता नहीं। परिवर्तित सामाजिक सम्बन्धों और मन्दर्भों में जीवन जीने वाले व्यक्तियों की सत्ता और दयना की स्पष्ट करने के साथ ही आज के कहानीकार की दृष्टि भूत्यान्वेषण और नए मूल्यों की स्थापना के चरम बिन्दु पर है। युगबोध और भावबोध के नवीन स्तरों पर वह व्यापक परिवेश के निर्माण में सलग्न है और इसके लिए उसने यथार्थ का ही मार्ग अपनाया है। उसके सामने अंधेरा नहीं है। जीवन की धारा से अलग होना उसके लिए मृत्यु है और जीवन के यथार्थ को पहचानना जिन्दगी।

अतः हो सकता है कि आज की नई कहानी में प्रत्येक वाक्य के अन्त में कोई भूय न फूटे। या यह भी हो सकता है कि लिखी जाने वाली आज की कहानियों का स्वर आशा एवं निर्माण का न हो तथा निराशा, घुटन एवं अन्तर्मुखी भावनाओं के प्रकाशन का आधिव्य हो, पर यह वर्तमान जीए जाने वाले जीवन के यथार्थ की ही चरम अभिव्यक्ति है, जिसे आज के कहानीकार ने बड़ी ईमानदारी से चित्रित किया है। यह बात जरूरी है समझने के लिए कि आज का कहानीकार पिछले दौर की भाँति मसोहा नहीं है। वह समाज का भोक्ता है, उसी तरह जिस तरह सारे जन और वह उनका प्रतिनिधि होने का दावा करते हुए सत्ता हथियाने (यदि वह कोई है—जैनन्द्र जी मुझे क्षमा करे !) की भी कोशिश नहीं करता। वह क्या लेसक है अपना, अपनी घड़कनों का, अपनी साँसों का, अपनी घुटन का, पीढ़न का, जो उसकी अपनी है वह भी वैयक्तिक नहीं है, उसमें विराट मानवीय चेतना समाविष्ट है। इसीलिए आज की नई कहानी का दायरा अधिक व्यापक एवं विशाल

कंवेस पर घटित होता है; तथा नए कहानीकार की निगाहे दूर-दूर तक पहुँचती हैं ।

इस बात से हालाँकि अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि आज की नई कहानी ने कूटा, निराशा, पराजय एवं घुटन को चित्रित नहीं किया है । इस काम को पिछले दौर में जँनेन्द्र कुमार, अजय और इना-चन्द्र जोशी ने भी किया था, पर उन्होंने जिस रस और महत्ता के साथ इसका चित्रण किया था उससे भाफ जाहिर है । यही उनके लिए अन्तिम साय था । उनकी पलायनवादी मनोवृत्ति और सामाजिक सघर्षों से घबराने की प्रवृत्ति हमसे अधिक कुसुम सोच-विचार सबली भी नहीं थी । पर आज का नया कहानीकार इस स्थिति के सामने माया नहीं टेकता, बरन् उसे टुटता देता है । वह कूटा, निराशा, पराजय एवं घुटन का चित्रण करता भी है, तो उसकी दृष्टि में पूर्ण तटस्थता एवं निर्व्यक्ति-कता व्यस्त रहती है वह इन्हे स्वयमिद नही मानता । उसकी दृष्टि में पिछले दौर की भाँति किसी भी प्रकार की विवृति नहीं है । बल्कि छप बात तो यह है कि उसकी दृष्टि की यह स्वाय मनोवृत्ति आज की कहानी को न्यायन देते हुए पिछले दौर की कहानी से भसग ही नहीं कर देती, बरन् इसे एक महत्वपूर्ण स्थान प्रदान कर देती है ।

नई कहानी में पात्रों की मानचौक पर जो बात सदैव उदाश महसूस रहती है, वह यह कि पिछले दौर की कहानियों में जहाँ व्यक्ति अपना समाज को अपने आप में देखने की प्रवृत्ति वर्तमान थी, वहीं आज उसे उसके परिवेश में देखने और मूल्यांकित करने की प्रवृत्ति अध्यात है । पहले की कहानियों में व्यक्ति की पूर्णता अथवा आदर्श

हमारे सामाजिक परिवेश में हमारे मानसिक अन्तर्द्वंद्वों एवं बाह्य क्रिया-
 कलाओं का अनुचित चित्रण प्रस्तुत करता है, तो उसका प्रयत्न यही
 रहता है कि इस प्रक्रिया में व्यक्ति का व्यक्तित्व सन्धित न हो जाए,
 क्योंकि व्यक्तित्व को त्रस्त कर बड़ी चेतना को समेटने का आग्रह ही
 आज के नए कहानीकार का प्रमुख सध्य होता है। इसीलिए आज की
 किमी भी अच्छी कहानी में व्यक्ति किमी दार्शनिक आदर्श की प्राप्ति के
 लिए दिग्भ्रान्त दृष्टिगोचर नहीं होता। कहने का अर्थ यहाँ यह न लिया
 जाय कि हमारे कारण आज की कई कहानी में व्यक्ति अनास्था, परा-
 जय, पुटन, एवं दिग्भ्रान्त स्थितियों का शिकार नहीं है। नहीं, कहानी-
 कार एवं पर्यवेक्षक को भौति उस प्रस्तुत किए जाने वाले व्यक्ति का
 निरीक्षण भर करता रहता है। जब वह दिग्भ्रमिण होता है, तो वह
 हमकी अपनी यथार्थ गति होती है। जब वह दिग्भ्रम्युक्त होता है। तो
 भी वह हमकी अपनी ही स्वाभाविक गति होती है। कहानीकार की
 यह तटस्थ एवं ईमानदार दृष्टि ही आज व्यक्ति को अधिकाधिक
 आत्मोदता एवं संबेदनशीलता के साथ प्रस्तुत करती है, जिसके कारण
 हम आज की कहानी के पात्रों की यथार्थ, विद्वत्सनीय और कॉम्प्रे-
 हेन्सिव पाते हैं। आज के कहानीकार का व्यक्ति को उसके सामाजिक,
 ऐतिहासिक एवं पारिवारिक परिवेश से न काटने का सध्य ही उस सामा-
 जिक यथार्थ की स्थापना करता है जो आज की प्रत्येक कहानी में हमें
 यह भ्रम उत्पन्न करता होता है कि कहानी का व्यक्ति स्वयं कहानीकार
 ही है और कहानी का परिवेश उसके लेखक का अपना व्यक्तिगत है।
 स्वानुभूति का यह आध्यात्मन एवं विश्वास ही आज की कहानी के
 यथार्थ को सबसे बड़ी सफलता है और पुराने दौर की कहानी से उसे
 आगे ले चलती है।

बिना स्वानुभूति के स्तर पर लाए कोई भाव प्रस्तुत न करने के
 आग्रह के कारण भी इस तरह का मिथ्याभ्रम जन्मता है। वास्तव में एक
 लम्बे दौर तक पलायनवादी आत्मपरक एवं गढ़नशील झूठी स्थितियों

एव पात्रों से हमारा इतना सम्बन्ध रहा है कि उसकी प्रतिविम्बा-स्वरूप नितान्त यथार्थपरक सामाजिक दृष्टि की मर्यादा कृत्रिमतायुक्त लोगों को कनविस नहीं कर पाती, इसीलिए वे सारी प्रक्रिया को झूटलाये का दुराग्रह करते हैं।

नई कहानी का व्यक्ति अधिक आत्मपरक, वैयक्तिक एवं सर्ज-विश्व है। इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता, पर यह उस भ्रम में नहीं है, जैसा कि विद्युत् दोर में जेनेन्द्र कुमार, अज्ञेय और इलाचन्द्र जोशी आदि ने सिद्ध करने की चेष्टा की थी और वैसे ही विव्रित भी किया था। और उन्होंने व्यक्ति को समाज से काट कर पहले उसे पशु बना दिया था, फिर उसकी शव परीक्षा की थी। उसे सेक्स और कुटा, निराशा एवं घुटन से बीमार बता कर उन्होंने उस व्यक्ति को पहाड़ों की मनोरम वादियों में धुमाया, बर्फाली हवाओं के तीर जैसे झोके सहन करना सिखाया, दुनिया-जहान से दूर एकान्त में रहकर सेक्स और नारी के सम्बन्ध में मोच-मोच कर मर जाने के लिए विवश किया। तब व्यक्ति की बड़ी जिन्दगी बसाई गई और सेक्स उसकी आत्मा, धर्म और लक्ष्य सिद्ध किया गया। पर आज के कहानीकार ने न तो अपनी स्थिति इतनी दयनीय बनाई और न इतना बड़ा भ्रम एवं झूठ उपचाप निगल जाने की ही प्रस्तुत हुआ। उसमें विश्वास था, आस्था थी। उसकी दृष्टि साफ थी। उसने शव-परीक्षा के पश्चात् पशु सिद्ध किए गए व्यक्ति को पुनः उसकी असंनियत बताई, उसका सम्बन्ध फिर समाज के माथ जोश और उसे उसकी जिन्दगी वापिस दिलाई। इसी के साथ दुराग्रही एवं भ्रमिस्त लोगों की सत्ता भी समाप्त होती है और व्यक्ति को उसके यथार्थपरक परिवेश में देखने की प्रवृत्ति विकसित होती है।

अतः कहानी का व्यक्ति हो सकता है, बहुत आदर्शवादी न हो। उसमें 'हठता' भी न हो और यह भी हो सकता है कि उसमें 'युग पात्र' सकने की क्षमता न हो। पर वह जीवन और समाज के यथार्थ की

उत्पन्न है। जेम्स का अन्तर्निहित नहीं। जेम्स की स्वातन्त्र्य भित्तियों के कारण अतिरिक्त महत्त्व एवं महत्त्वपूर्णता में कुछ उस व्यक्ति एवं परिस्थिति को दर्शाते हैं जो हम कोई कविताई इसलिए भी नहीं होती बल्कि कि हमें बड़ी व्यक्तित्व है, जो हम सामान्य रूप में देखते और समझते हैं।

आज की कहानी के विरोधियों को जब और सारी बातें साफ हो जाती हैं और उन्हें सकारण के लिए कोई और समझना नहीं मिलता, तो वे आज की कहानियों की भाषा को लेकर हमला मचाने लगते हैं। वे आगे भी मानते हैं कि आज की कहानी की भाषा कहानी की आत्मा बनकर नहीं उभरती, उस पर आरोपित की जाती है। कुछ मुविम-जनों का तो यही एक कहना है कि आज की कहानी की भाषा यथार्थवादी है ही नहीं, वह कृत्रिम है। कुछ जानी पह भी कहते सुने जाते हैं कि इन कहानियों की भाषा हिन्दी है ही नहीं, सम्मिश्र है। वे सभी आगे भी आज की कहानी को ठीक से न समझ पाने के कारण ही हैं।

यह बात साफ हो चुकी है कि आधुनिक काल यद्यपि है। कविता का क्षेत्र लगभग समाप्त हो चुका है। कहानी की दिन-रात बढ़ती हुई सोच प्रियता को देखकर नई कविता के अधिकांश नवी कहानी की तरफ आए। उन्होंने आज की कहानी को नई कविता की भाँति ही एक आन्दोलन समझा और उसी की भाँति शब्दों को तोड़ने-मरोड़ने, संस्कृत-निष्ठ बनाने अथवा कृत्रिमता के परिवेश में प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया, पर यह बात सारी कहानी विद्या पर नही सागुर की जा सकती। इस स्थिति को और भी भयावह बनाने में योगदान उन कहानीकारों ने

४४ : : नई कहानी की भूल संवेदना

दिया है, जिन्होंने या तो 'नई' शब्द का अर्थ शून्य समझा है। या सही-समझते हुए भी उसे तोड़-मरोड़कर मोहन रावेल के शब्दों में अपनी 'आइडेंटिटी' के लिए व्ययता में अनुचित ढंग से प्रयुक्त किया है। इन लेखकों की रचनाओं को देखते हुए एक बार यह सवाल ही उठाया गया कि क्या 'नई' कहानी वह है, जिसमें अपेक्षी और दूसरे विदेशी शब्दों का घटने में प्रयोग होता है। पाठकों के इस वर्ग की सिखायत बेजा नहीं थी। इधर एक विचित्र-भी प्रवृत्ति यह उभर रही है कि अपनी 'आइडेंटिटी' के लिए समझ कर देने वाले वाक्यों का सहारा लेना जरूरी है। इन कहानीकारों की रचनाओं में अपेक्षी ही नहीं, अन्य विदेशी भाषाओं के शब्द द्विचानरित्यों से रोज-रोजकर ठूमे मिलेंगे, जिसके अर्थ बिना शब्द कोष देने बड़ाबिगू वे भी नहीं बता सकें। यह बस्तुन भाषा के साथ अनाचार और साथ ही मजाक ही है। मात्र हमी में साहित्य की कोई बिधा नई नहीं हो जाती और न उसके रचनाकार गए। किसी साहित्यिक बिधा को सम्भरना में न लेकर औद्योगिक एवं पंक्तनरगती के लिए बहण कर किसी विशेष समय में सहयोगियों को बजाघोष कर देने की प्रवृत्ति में परेदान लोगों के साथ ऐसा ही होगा है।

बस्तुन भाषा अभिव्यक्ति का गलत साध्य है और उसके साथ किसी भी प्रकार का मजाक समझ नहीं दिया जा सकता। निम्न और चर्म की सिद्धिपता का समझ अज्ञातकता नहीं है और न यही कि भाषा को भी सिद्धि बनाकर मृग बनाया जा सकता है। ऐसा सोचने वाले जननी पर है और वे भाषा की कहानी के विकास में कुछ योगदान दे सकते, दा एव मझी दोड़ में जम रह पार्ति, यह मझिप है। कहने

नहीं कि भाषा की रचानी उनकी प्रमुख विशेषता होगी

न कि कहानी भाषा में प्रयोग किया जाना आवश्यक होगा

या वे अभिव्यक्त बचाक भाषा में नहीं है, जैसा कि समझा

। जन भाषा का अर्थ हमारी बसावता में निहित है। परिदेव

मान्य की बात यही है कि आज के अधिकांश जीवन जागरक
 एवं प्रगल्भीय बसावारा न भाषा की दबाव बनाने का अधिक
 प्रयत्न किया है। इस बात का प्रमाण ही यह है कि निम्ने बेटे दगाव
 में जो कहानियाँ लकने उदादा पसन्द की गई हैं और जो धेष्ट हैं भी,
 उन सभी में भाषा की यही दबावका लक्षण होती है। इनके माथ ही
 दुर्भाग्य की बात यह है कि इनकी निम्ने बेटे दगाव में अनेक अच्छी
 कहानियाँ बेवम भाषा की अगावका के कारण ही अमकम मिट गई
 हैं। कारण में कई कहानी का प्रयत्न दगाव की एक कृषि अघंठना
 देने के बसाव दम उनके स्वाभाविक मात्र एक ऐतिहासिक अघंठना
 का आवरण कर मां शुभ्य-मर्षादा में पृष्ट करना रहा है। इसमें कई
 कहानी की भाषा में एक मया मस्काव प्राण होता है जो गडा हुआ या
 कृषि नहीं है, बल्कि उसकी ऐतिहासिक परम्परा की उपज है। भाषा
 की भी अपनी एक लवदनशीलता होती है, जो अभिव्यक्ति को और भी
 अधिक लगाव बनानी है। कई कहानी का प्रयत्न अधिकांशतः भाषा
 का एक रूप बनाने के ही प्रति रहा है, जिसके पसरवहन उगे सरलता
 से पदधाना जा सकता है।

मई कहानी में आपुनिहता को लेकर बड़ी चर्चातान की गई है। आज की कहानी क्या आपुनिहता मनेना कहन करने में सक्षम है या नहीं और आपुनिहता में क्या अभिप्राय है, इस बात को लेकर इसमें काफी विवाद हुए हैं। आपुनिहता दलित होती है। आज की आपुनिहता क्या के लिए ऐतिहासिकता ही होगी, यह निश्चित है। आज जिन बातों को पुरातनवादी या परम्परावादी कहकर हम बहाल रहे हैं, याद रखा जाए कि एक समय विद्रोह में वही प्रवृत्तियाँ आपुनिह थीं। आपुनिहता वास्तु में मानसिक अथवा बौद्धिक विपत्ति ही है, जिसका आविर्भाव समाज की विषम एवं गहन समस्याओं में होता है। प्रायः हम सभी-कभी समस्यापीनता को भी आपुनिहता स्वीकार कर लेते हैं, पर वह पूरी गम्भीर नहीं है। आपुनिहता को एक गम्भीर मूल्य के रूप में नहीं स्वीकारा जा सकता, उस परम्परा के परिप्रेक्ष्य में ही मूल्यांकन करना पड़ेगा।

आज की आपुनिहता विज्ञान और टेक्नोलॉजी आदि के प्रभावपूर्ण प्रगति जीवन-काल के प्रति एक स्थिर और निरन्तर प्रतिक्रिया है। कहानीदार में समेकितता होती है, इसीलिए आज की कहानी में यह आपुनिहता गीतार रूप में अभिव्यक्त हुई है। आज की कहानी में हम यदि इस आपुनिहता के माध्यम को ग्रहण करते, तो अधिक गेहनाही नहीं होती। वैयक्तिक आह-ओह महीन प्रयोग के प्रभावपूर्ण प्रगति जीवन को बहालता का महीन भाव सामग्र्य में करवाने की वास्तविकता, विज्ञान ऐतिहासिक बदला-बदल के माध्यम प्रतिक्रिया में कर लाने के कारण वैज्ञानिक दृष्टिकोण, 'वैज्ञानिक मानवतावाद' (Scientific Humanism) में आकर एक परम्परागत दृष्टिकोणों, मान्यताओं, वैयक्तिक मान्यताओं में परिवर्तन, लक्ष्यता और अनुभूति, बहाली तथा के अन्तर्गत मान्यताओं और वैयक्तिकता, वैयक्तिक दृष्टिकोण के अन्तर्गत यह कहानी पूर्ण विवेकपूर्ण रूप का अन्तर्गत रूप, अन्तर्गत (गुप्त) कहानी ही है और महीन अनुभव इतिहासिकता की ओर, बहालता

जीवन के किसी लघु तथा सीधे-सादे बिन्दु पर आधारित व्यापक प्रसार, दैनिक स्थूल जीवन से ग्रहण किए गए विषय वस्तु पर ध्यान देने के स्थान पर अभिव्यक्ति की प्रमुखता, परिणामस्वरूप पुरानी भाषा की असंगतता और नई भाषा एवं शब्दावली के प्रयोग आदि इसी आधुनिकता का निर्माण करते हैं, जिसे हम आज की कहानी में स्पष्टतया उभरता पाते हैं।

आधुनिकता के गलत बोध के कारण आज की कहानी में अनेक विवृतियाँ भी आई हैं, इसे स्वीकारना होगा। प्रायः आधुनिकता के नाम पर विदेशी संस्कारों को भारतीय जामा पहनाकर जब कई कहानियों में प्रस्तुत किया जाता है, तो हँसी आती है। आधुनिकता भी कोई अजूबा नहीं है। वह एक फैशन भी नहीं है। महत्व रखने वाले मूल्यों में सामान्य एवं सर्वव्यापक होने के बावजूद आधुनिकता का स्वरूप अपनी जातीय विशेषताओं से विच्छिन्न नहीं होता। यही कारण है कि गलत भाव बोध एवं फैशनपरस्ती के रूप में स्वीकार कर आधुनिकता का प्रयोग करने वाले कहानीकार किसी भी स्तर पर सफल नहीं हो सके। केवल सतही अलोकों ने उन्हें भले ही उछाता है, पर इससे कुछ प्राप्त नहीं होता। समाज के नवीनतम सन्दर्भों में आधुनिकता का अन्वेषण करने हुए, नवीन मूल्यों की खोज एवं स्थापना करते हुए तथा जीवन के प्रति आस्था एवं विश्वास की मांग करते हुए जो जागरूक कहानीकार समय की गति के साथ आगे बढ़ रहे हैं, प्रगतिशीलता को स्थापित करते हुए जिनकी दृष्टि साफ है और मानस स्वस्थ है, आज की कहानी इन्हीं लेखकों के हाथ सुरक्षित है। यहाँ यह स्पष्ट करने की आवश्यकता है कि आधुनिकता का अर्थ कहानियों में विदेशी पाकों, सम्पत्ति, वेशभूषा, कुछ शब्द या विदेशी शराबों एवं रेस्तराँ का उत्तेज्य नहीं है। आधुनिकता का अर्थ सही जीवन धरातल की नवीनता या परिष्करण-शीलता भी नहीं है और न इसका अर्थ कोई जादूयाही है। आधुनिकता की परिभाषा नई कहानी के सन्दर्भ में यदि देने की आवश्यकता

होगी तो मैं कहूँगा कि आधुनिकता एक प्रक्रिया है, मूल्य नहीं।

जब आधुनिकता को एक मूल्य, फॉर्मूला या फ्रेंशन के रूप में स्वीकारा जाता है तो इससे एक जटिल एवं विम्भान्त स्थिति उत्पन्न होती है और आधुनिक बोध जीवन प्रक्रिया की यथार्थ मनःस्थिति को स्पष्ट न कर संकट बोध का रूप-धारण कर लेता है। निर्मल वर्मा की कहानियाँ या उषा त्रिवेदी की इधर की कुछ कहानियाँ (जो उन्होंने विदेश जाने के पश्चात् लिखी हैं) इसी सन्दर्भ को स्पष्ट करती हैं। वास्तव में आधुनिकता का बोध जब कहानीकार को एक चुनौती नहीं प्रतीत होता और वह नवीन यथार्थपरक जीवन सन्दर्भों, सामाजिक परिवेश, अभिनव विचार क्षितिज एवं नवीन भावभूमियों के अन्वेषण एवं अभिव्यक्ति के लिए प्रेरित नहीं करता, तो वह एक विडम्बना मात्र ही बनकर रह जाता है और सारा प्रयास भोटा प्रतीत होता है। इसके अतिरिक्त जब कहानीकार आधुनिक बोध को बौद्धिक स्तर पर ग्रहण करते हैं, तो उसकी परिणति आधुनिकता के उद्घाटन में नहीं, उसके मिथ्या-आरोपण में होती है। यह सहज-स्वाभाविक रूप से स्वीकारना होगा कि भारतीय आधुनिकता को पारचात्य आधुनिकता के रेसो से 'बुना' और फलस्वरूप नई कहानियों के सन्दर्भ में उन्हें अन्वेषित करना दुराग्रह के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। पश्चिम की आधुनिकता भिन्न प्रकार की है, जो वहाँ की परम्परा से सम्बन्धित है। जब उस परम्परा का साम-जस्य हम भारतीय परम्परा से नहीं बिठा सकते, तो वहाँ की आधुनिकता को हम अपनी आधुनिकता का लेवस कैसे दे सकते हैं? सार्थ, कामू, काफ़्का के साहित्य में चित्रित आधुनिकता के सन्दर्भ में जब नई कहानी की आधुनिकता की चर्चा की जाती है, तो हँसी आए बिना नहीं रहती। नई कहानी की आधुनिकता के सूत्र हमें भारतीय परम्पराओं एवं जीवन के सन्दर्भ में ही अन्वेषित करने पड़ेंगे और परिवर्तनशीलता के सभी आयामों को स्पष्टतया विचारना पड़ेगा। तभी हम आधुनिकता का वास्तविक रूप अभिव्यक्त कर सकने में सफल होंगे।

जब हम कहते हैं कि आधुनिकता मूल्य न होकर एक प्रक्रिया है, जिसके मूल में नवीन वैज्ञानिक जीवन दृष्टि है, तो उसका अर्थ समसामयिक जीवन की शक्ति, नवीन मानव मूल्यों, नूतन विचारधर्मियों एवं भाव-स्थितियों के सूक्ष्म-से-सूक्ष्म सूत्र और परिवर्तनशीलता के सारे आयामों का स्पष्टीकरण ही होता है। आधुनिक बोध को हम नई कहानी में दो भिन्न स्तरों पर लक्षित कर सकते हैं : एक जो ममट्टि बिल्टन के स्तर पर प्रतिष्ठित है और दूसरा जो व्यष्टि चिंतन के धरातल पर विकसित हुआ है। यह कहना कठिन है कि नई कहानी में इन दोनों स्तरों में किस की प्रधानता अधिक है, क्योंकि अधिकांश कहानीकारों ने दोनों ही स्थितियों को अपनी कहानियों में अभिव्यक्ति दी है। मोहन राकेश की 'जगत्ता', 'उमको रोटी', 'मदी' आदि कहानियाँ, नरेश मेहता की 'यह भदं भी', निर्मल वर्मा की 'नदन की एक रात' आदि कहानियाँ जहाँ ममट्टि सचायं एवं सत्य का बोध अभिव्यक्त हुआ है, तो बड़ी क्रमशः पाँचवें भाग के 'एनट', 'एक और जिन्दगी', 'जन्म', (मोहन राकेश), 'निशाऽऽभी', 'एक इतिथी', 'एक सममित महिला' (नरेश मेहता), 'जलती झाड़ी', 'लवर्स', 'अन्तर', 'पिछली गमियों में', 'पराये शहर में' (निर्मल वर्मा) आदि कहानियों में व्यष्टि चिंतन, व्यष्टि सत्य एवं व्यष्टि जीवन-दृष्टि स्पष्ट हुई है। इसके अतिरिक्त वे कहानीकार हैं, जिन्होंने आधुनिकता को अधिकांशतः समष्टिगत आधार पर ही समझने और स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है। धर्मवीर भारती की 'यह मेरे लिए नहीं', 'गली का आखिरी मकान', 'सावित्री न० ५', कमलेश्वर की 'खोयी हुई दियाएँ', 'शिल्पी में एक मोत', अमरकान्त की 'असमर्थ हितता हाथ', 'हृत्कारे', 'डिप्टी क्लबटगी' आदि कहानियों में यही बात देखी जा सकती है। ऐसी बात नहीं है कि इन कहानीकारों का दूसरे पक्ष को बहुत छोड़ दिया है, पर वह इस रूप में भी नहीं है कि उससे परस्पर अनुत्तन की स्थिति स्पष्ट की जा सके।

लेकिन यही जोर देकर यह बात में स्पष्ट करना चाहता है कि

५० :: नई कहानी की मूल संवेदना

आधुनिकता का यह विभाजन नहीं है और न इस तरह का विभाजन कोई अर्थ रखता है। यह केवल जीवन-दृष्टि का प्रश्न है और उसे अभिव्यक्ति देने के विभिन्न आयाम हैं, जिन्हें स्थिति की अनिवार्यता एवं माँग से असम्पृक्त करके नहीं देखा जा सकता। महत्वपूर्ण बात यह होती है कि आधुनिकता के समावेश से कहानी के संश्लिष्टि गुणों में कितनी अभिवृद्धि हुई है। यह एक माँग है और जब यह पूरी हो जाती है, तो यह बात अर्थ नहीं रखती कि आधुनिक बोध समष्टिगत आधार पर अभिव्यक्त हुआ है या व्यष्टिगत आधार पर। मोहन राकेश की 'मिस पाल' या 'सुहागिनें', नरेश मेहता की 'एक शीर्षक हीन स्थिति' या 'वर्षा-भीगी' कमलेश्वर की 'जो लिखा नहीं जाता' या 'ऊपर उठता हुआ मकान', निर्मल वर्मा की 'कुत्ते की मौत' या 'माया दर्पण', रवीन्द्र कालिया की 'नौ साल छोटी पत्नी' या 'भास', ज्ञान रजन की 'बेप होते हुए' या 'पिता', जगदीश चतुर्वेदी की 'मुर्दा औरतों की झोप' या 'क्रॉस' तथा ममता अग्रवाल की 'छिटकी हुई जिन्दगी' आदि कहानियों में यदि सूक्ष्मता से खोजा जाए, तो दोनों ही स्थितियों को प्राप्त किया जा सकता है, पर इन कहानियों का महत्व उनके संश्लिष्टि होने से है और आधुनिक संवेतना के यथार्थपरक परिवेश के स्पष्टीकरण से ही है, न कि आधुनिकता के विभाजित कृत्रिम धरातल के समावेश से।

नई कहानी में जब मानव-मूल्यों की बात की जाती है, तो उसका सी अर्थ समकालीन सामाजिक परिवेश एवं समसामयिक जीवन की गति के भीतर उभरते एवं स्वरूप ग्रहण करते प्रगतिशील तत्वों से ही होता है। इसलिए नई कहानी का मूल स्वर मानवतावादी है। यह

कहने का अभिप्राय नहीं है कि इस प्रकार नई कहानी ब्रह्माणवादी
 अथवा रामनाथ की कल्पना कर सोईयता को सीमित कर देती है।
 मनु मानवोपेक्ष मानवतावाद को कहानियों में आधार प्रदान कर
 हम उनकी सर्व-जनीनता में ही वृद्धि नहीं करते, मनुके विश्व को एक
 ईश्वर मानकर मानव की समग्रता का निर्माण भी करते हैं। मनुष्य की
 संपूर्णता ही उनका वास्तविक प्रतिमान हो सकता है। प्रत्येक मानव में
 पागबिना के माघ दिव्यता भी है। इन दोनों के मध्य में कुछ न-कुछ
 ऐसा अवश्य है, जो मानवीय है, जिसे नैतिकता, रसीलता, सृष्टि
 दिव्यता, कला, एवं गीन्दयें बांध से सम्बन्धित करके देखा जा सकता
 है। इन मानवीयता का यथार्थ चित्रण करने का ही नई कहानी प्रयत्न
 करती है और वही उनका मानवतावाद है। मानवतावाद वस्तुतः स्थिर न
 होकर निरन्तर परिपक्व हो रहा है। वर्तमान मनुष्य को विकास की
 एक बड़ी स्वीकार कर भावी मनुष्य को विकास की अगली कड़ी के
 रूप में स्वीकारा जा सकता है। अरविन्द ने भी स्वीकारा है कि विकास
 की स्वाभाविक परम्परा में जैसा मनुष्यता मनुष्यता की स्थिति आई है,
 ठीक उसी प्रकार हम इस स्थिति से भी आगे जाएंगे। वस्तुतः हमें यह
 स्वीकार लेना चाहिए कि वर्ग विभाजन के कारण अभी तक मनुष्यता
 के पूर्ण गुणों का सर्वांगीण विकास अभी तक नहीं हो पाया है और अगर
 हुआ भी है, तो यह एकांगी और अपूर्ण है। वर्गहीन समाज में ही
 मनुष्य के आन्तरिक गुणों का पूर्ण विकास सम्भव हो सकता है। मनुष्य
 के समस्त आन्तरिक विकास का केन्द्र यथार्थपरक सामाजिक परिवेश ही
 हो सकता है और जब नई कहानियाँ इसी परिवेश को अभिव्यक्ति देती
 हैं, तो यह बात अनिवार्य हो जाती है कि नया कहानीकार मानवता-
 वादी दृष्टिकोण का मूल स्वर पहचाने और उसके प्रति आस्थावान्
 होकर मानव-मूल्यों को उभारे तथा उनका स्वरूप निर्धारण करे। इसे
 उपाकथित आदर्शवाद से सम्बन्धित करके देखना दुराग्रह मात्र होगा।

यह बात किसी अज्ञान के रूप में स्वीकारी जानी चाहिए। यह गुण

५२ : : नई कहानी की मूल सचेदना

परिवर्तन में सजग एवं सचेत रहकर नवीन मानव-मूल्यों एवं परिवर्तित अवस्थाओं को सहजता से स्वीकार लेने की अनिवार्य माँग थी, जिसका दायित्व निर्वाह करने में नई कहानी वहाँ तक सफल रही है, इसका प्रमाण 'यह मेरे लिए नहीं', 'सावित्री न० २', 'हरिनाकुम का बेटा', 'गुल की बत्ती' (धर्मवीर भारती) 'मलबे का मालिक', 'जंगल', 'फटा जूता', 'हक हुलास' (मोहन रावेला), 'दुर्गा', 'यह मर्द थी' (नरेग मेहता), 'दिल्ली में एक मौन', 'रुकी हुई जिन्दगी', 'बदनाम बस्ती', 'ऊपर उठता हुआ भकान' (कननेश्वर), 'जिंदगी और जोक', 'डिप्टी कलकटरी', 'हरपारे', 'एक असमर्थ हिलता हाथ' (अमरकान्त), 'हगा जाई अनेसा' (मार्कण्डेय), 'चीक की दावत' (भीष्म साहनी), 'बड़े दाहर का आदमी' (रवीन्द्र कालिया), 'पेन्म के इधर ओर उधर' (ज्ञानरजन), 'छिटकी हुई जिन्दगी' (ममता अग्रवाल), 'मुर्दा औरतों की शील' (जगदीश चतुर्वेदी) तथा 'आखिरी बुर्का' (अनन्त) आदि कहानियाँ हैं।

इस सम्बन्ध में दृष्टि और दिशा की बात पिछले दिनों कई लोगो को काफी परेशान करती रही हैं। कहानीकार की दृष्टि और दिशा के सम्बन्ध में कोई फतवा देना इसलिए बहुत अर्थहीन लगता है क्योंकि यह बात स्पष्ट है कि इसे सीमाओं में नहीं बाँधा जा सकता और लेखक की प्रतिबद्धता यथार्थ बोध के साथ सम्पृक्त होकर विचारों के प्रति आस्थावान होती है, मोटे तौर पर यदि कहना चाहे, तो कह सकते हैं कि परिवर्तित परिस्थितियों की सहजता को बिना किसी कुठा या आस्था-हीनता के स्वीकार लेना एक महत्वपूर्ण खोज है। दृष्टि के स्वस्थ होने एवं दिशा के आस्थापूर्ण होने का अभिप्राय यह नहीं है कि नई कहानी किसी यन्त्र परिचालित युटोपिया का निर्माण करती है। उसका अर्थ इतना ही होता है, जैसा पीछे स्पष्ट किया जा चुका है, अस्वस्थ पक्षों का उद्घाटन करने, विकृत मनःस्थितियों का चित्रण करने और गद-गियों को शब्दार्थ देने में दृष्टि का स्वस्थ रहना और दिशा का निर्माण-कारी होना अनिवार्य होता है। नई कहानी में सोद्देश्यता और सामाजिक

दायित्व का निर्वाह इन्हीं सीमाओं के मध्य सम्भव होता है ।

यही बात भी कहना आवश्यक है कि कहानी की 'नई' की सजा दी जाए या न दी जाए, की बात से हटकर यह समझ लेना चाहिए कि कहानी की अपनी एक व्यक्तिगत जिन्दगी होती है, जिसे किसी भी रूप में अर्वाकारा नहीं जा सकता । कहानी की जिन्दगी—मेरा अभिप्राय है, कहानी का मूल स्वर यानी उसकी आत्मा, जिसका सकेत ऊपर हो चुका है । कहानी का जो भी उद्देश्य हो, पर यदि लेखक के पास अपना कोई मानवतावादी दृष्टिकोण नहीं है, तो समाज की विघटनकारी शक्तियों एवं प्रतिक्रियावादी तत्वों को महाराई में पटवानकर उन्हें उभारने का प्रयत्न निरर्थक तत्वों को चिह्नित करके नवीन मूल्य एवं सत्यान्वेषण करने का दावा भी स्वयंसेवक अक्षय मिट्ट हो जाता है । कहानी किसी मजहरी के अन्तर्गत की भूमि नहीं है, जिसे जब चाहा, भानुमती के पिटाये में बन्द कर दिया और जब चाहा, मलायो पर बिना किसी सहारे एक पाँव चलकर नचा दिया । कहानी हवा की अपनी जिन्दगी का एल्बम है, जिसमें संश्लिष्टता होने पर हम अपने को नहीं अर्थात् पूर्ण नग्नता से देखते हैं । नग्नता में यही मेरा अभिप्राय किसी प्रतिक्रियावादी दृष्टिकोण में नहीं है । मेरा अभिप्राय उस दृष्टि से है, जो यथार्थपरक सामाजिक परिवेश को पहचानने, मनुष्य को उसके सामाजिक दायित्व की सीमाओं में देखने और मूल्यांकित करने की क्षमता रखती है ।

इस प्रकार स्पष्ट रूप में कहा जा सकता है कि मानवतावादी दृष्टिकोण उस व्यापक परिवेश में देखने का प्रयत्न नहीं कहानी करती है, जहाँ तक इस मृष्टि का विस्तार है । इसकी सीमाएँ गलियों, मुहल्लों, कस्बों, सहरों या तय्यकथित अवलों में नहीं बाँधी जा सकती क्योंकि मानवतावाद मनुष्य की दृष्टि से सम्बन्धित है और मनुष्य-मनुष्य के विभाजन का यह आधार कहीं नहीं हो सकता । बात यह है कि नई कहानी में जब मानववाद की चर्चा उठाई जाती है, तो इसका सीधा अर्थ यह स्वीकारना होता है कि मनुष्य केवल धृष्ट का पात्र नहीं है,

५४ : : नई कहानी की मूल संवेदना

अकेलेपन की चादर ओढ़े पराजय एवं घुटन में वह वर्तमान से असम्पृक्त नहीं हो गया है और न वह ऊपर-से-नीचे तन्मय अस्वस्थ ही है। नई कहानी यह स्वीकार करती है कि व्यक्ति का अपना एक भिन्न अस्तित्व होता है, पर वह उसके यथार्थपरक सामाजिक परिवेश से कटा हुआ नहीं है। इसलिए नई कहानी किसी एक व्यक्ति की न होकर सम्पूर्ण युग की बनने का आग्रह करती है और मारे मूल्य व्यापक परिवेश में ही अभिव्यक्ति पाते हैं। इस प्रकार उनके चित्रण का मूलाधार—यानी कि मानवतावाद यथार्थ के प्रति आस्था एवं आगत के प्रति आशावाद से घनिष्ठतम रूप में सम्बन्धित है। मानवतावाद इस बात को स्वीकारता है कि मनुष्य की सम्पूर्णतम इकाई ही उनका वास्तविक प्रतिमान है और नई कहानी इसे ही स्पष्ट करने का प्रयत्न करती है, इसलिए व्यक्ति एक इकाई के रूप में अपना अलग अस्तित्व रखने हुए भी अपने यथार्थपरक सामाजिक परिवेश से कटा नहीं रह पाता।

आस्था से मेरा अभिप्राय जीवन और भविष्य के प्रति लेखकीय विश्वास से ही है। खण्डित मानव, कुण्ठाग्रस्त अथवा आस्थाहीनता का शिकार 'किताबी' मानवों की बात मैं नहीं करता। मेरा कहना यह कि साहित्य सौन्दर्यबोध का माध्यम है। वह विषमताओं एवं सम्बन्धीन संकट से सघर्ष करने की प्रेरणा, बिना तथ्यांकित रूप में आद-वादी बने, देने का मार्ग है। नई कहानी इस सन्दर्भ में मनुष्य को पूर्ण-रूप में देखने और इसकी सम्पूर्णता को अभिव्यक्ति देने का ही दूसरा नाम है। यह बात केवल आस्था से ही सम्बन्धित है और सभी सम्भव भी हो सकती है।

विद्यवा की दशाब्दवा में हम देखें, तो विषयनकारी शक्तियों को
 पहचान पाने की अक्षमता, मानव मूल्यां को न उभार पाने की अस-
 मर्थता, मनुष्य को उसके सामाजिक वसाध के भीतर देखने की दृष्टि
 और आस्थाहीनता ने जोर-शोर से आने वाले कितने ही कहानीकारों को
 अम मात्रिक 'मृत्यु' की नियति प्रदान की है। कुछ के लिए यह 'अच्छी
 स्थिति' प्राप्त कर लेने, कुछ के लिए 'अच्छी पत्नियाँ' या 'पति' प्राप्त
 करने के लिए और कुछ को अपना व्यवसाय बनाने के लिए यह 'विरा-
 म' माध्यम के रूप में ही प्राप्त हुआ और उसके बाद वे भूल गये कि
 उनका साहित्य के माध्यम भी कोई सम्बन्ध है। उन्हें नव दाना ही स्मरण
 रहता है। उन्हें सांख्यिक रूप में मुद्दह में घाम तक बस निश्चयने जाना है
 कि दिन पश्चिमाओं में कहानों प्रकाशित हो रही है, कहीं भेजनी है और
 कहीं बालम समाप्त हो रहा है। इसके लिए जो आंशिक साहित्यिक
 सम्बन्ध होना चाहिए, उनकी पहुंच वहीं तक होती है और पूरा कि
 महारक्षाशास्त्र भी बहुत बड़ी-बड़ी होती है, इसलिए कभी-कभी मिल-
 जुलकर मिडियांक्रीटी का आन्दोलन शुरू कर और फिर असफलता की
 नियति लेकर अंधेरे-बन्द कमरों के जुगनु बन जाते हैं।

प्रायः नई कहानी के वैचारिक स्तर एवं दर्शन को लेकर प्रश्न उठाए
 जाते हैं और विवाद खड़े होते हैं। ज्ञानीजनों का कहना है कि नई
 कहानी का अपना न कोई दर्शन है और न वैचारिक स्तर है, जो है
 भी वह सायं, कामू या काफ़का आदि पश्चिमी लेखकों से उधार लिया
 गया है, उसे भारतीय सम्दर्भ में देखना भूल है। इन बातों को नई
 कहानी को 'प्रतिष्ठित' करने के उत्साह में उपेक्षित नहीं किया जा सकता।

५६ : : नई कहानों की मूल संवेदना

पिछले सत्रह-अठारह वर्षों में अनेक ऐसे कहानीकार हुए हैं, जिनकी रचनाओं में यह बात सत्य सिद्ध होती है पर उन्हें नई कहानी की प्रतिनिधि रचनाएँ स्वीकारना उस दुःसम्बन्ध एवं कुत्सित मानसिकता का शोचक है, जो नई कहानी का स्वतन्त्र अस्तित्व स्वीकारने को प्रस्तुत नहीं है। वास्तव में इन तयामयित कहानीकारों की रचनाएँ नई कहानी की परम्परा में ही नहीं, जीवन की मूल भावधारा से भी इसलिए कटी हुई हैं, क्योंकि उसमें अत्यन्त मानसिकता अकेलेपन एवं अजनबीपन की सादी गई मकेतिरता, आस्थाहीनता एवं दिमागी कुण्टा आदि प्रवृत्तियाँ जीवन के वांछनीय रेशों से न तोड़े जाकर फाँटने के रूप में ऊपर से सादकर कहानी का फार्म देने की चेष्टा की जाती है। ये कहानियाँ आधुनिक मध्यमानों, काँची हड्डियों या फिर स्वर्णमय और पर्वतीय डाक बगलों के रूप में ही हैं और चीमांती, स्वाँव, बीयर या काँची पीते हुए पात्र अस्तित्व की चिन्ता में समस्त तथा वे मुक्त उद्घासित हुए या भीम की गिनानों में सोते हुए पाए जाते हैं और मजा यह है कि उन पर समष्टिगत चिन्ता का लेखन लगाने की यही नायाब कोशिश की जाती है, इसलिये डॉ० नामवर सिंह जैसे मूर्खों आलोचक अपनी सिद्धांतवादिता की बमोटी बभी नो बमलेखन के साथ समझ करते हैं बभी राजेंद्र यादव के साथ, बभी मार्क्सवाद के साथ और अन्त में निमल वर्मा की अन्तिम साथ मानकर मगोहाओं की भाँति बभी प्रजिया, बभी मृत्यु, बभी प्रगतिशीलता, बभी प्रतिस्पर्धावादिता, बभी दायित्व बोध के निर्वाह में बभी उपायों को उद्देश्य सिद्ध कर जन्य दन लगते हैं। वास्तव में यह बमाम्बक कोशिश के भीतर आचरण को भेदने की ब्रह्मदण्डता का ही परिणाम होता है। इस सम्बन्ध में उन्नेयनीय बात यह है कि नई कहानी के अपने जीवन दर्शन का प्रतिनिधित्व स्वयं में होना पूरे सार्वभौमिक में सम्बन्धित है। आज हमारे भारतीय समाज में जो भेदक इतनी विपत्तियों की स्थिति व्याप्त है कि हम कोई दिशा में ब्रह्मदण्ड नहीं करते हैं। मात्र की परिवर्तित स्थितियों, नवीन

सन्दर्भों, अभिनव यथार्थपरक सामाजिक परिवेश में व्यक्ति की जो स्थिति हो गई है और उसके सोचने-समझने के स्तर पर सक्रमण की जो स्थिति आई है, उसे दर्शन के सूत्रों में बाँधने या कोई वैचारिक स्तर प्रदान करने की आधुनिक असमर्थता एक बहुत बड़ा कारण है कि हम आज भी बुद्ध, शंकराचार्य या विवेकानन्द की ओर देखते हैं, पर बुद्ध भी आवश्यकता को पूर्ण करने वाला न पाकर पश्चिम की ओर देखते हैं और उनका भारतीयकरण करने का प्रयत्न करते हैं। किन्तु यह कहने का अभिप्राय नहीं है कि नई कहानी पश्चिम की अनुकूलिता है। कहना है यह चाहता हूँ कि उन मानदण्डों या स्तरों को, जिन पर आधुनिक पश्चिमी दार्शनिकों एवं विचारकों ने अपने यहाँ के जीवन को देगने या समझने की दृष्टि निर्मित की है, हमने पूर्णतया उपेक्षित या निगम्य नही किया है। चूँकि हमारे आधुनिक जीवन की परिवर्तनशीलता का एक बहुत बड़ा हिस्सा पश्चिमी चेतना के सस्पेंस और प्रभाव के कारण ही हुआ है। इसलिए उस दर्शन या वैचारिक स्तर में अनेक ऐसी बातें मर-सता से प्राप्त हो जाती हैं, जिन्हें लेकर नई कहानी ने अपना सर्वथा एक नया जीवन दर्शन गढ़ा है, जिसे अभी और सफुट होने और स्पष्ट होने की आवश्यकता है, इसे अस्वीकारा नहीं जा सकता।

अन्त में यह कह कर इस खर्चा को गमाम्न करूँगा कि नई कहानी का आत्म-संदर्भ नई कविता के आन्दोलन की भाँति नहीं है। पिछले दो दशक में अनेक कवि कविता के क्षेत्र से कहानी क्षेत्र की ओर आगे हैं और बहुत अच्छी कहानियाँ लिखी हैं। जिनके सम्बन्ध में दो बातें नहीं हो सकती। किन्तु आने के साथ ही सादर सत्य, आस्था और सहन

किया जा सकता है। नई कविता का सम्बन्ध मानव जीवन से बस सफरी है, दैनिक है, इसीलिए सतही है, जबकि नई कहानी समुद्र की अतल गहराइयों से मोती खीन लाने के समान एक उपलब्धि है, जिसने यथार्थ-परक सामाजिक परिवेश के विराट एव व्यापक आयामों के सत्यता से अपने को एक मुनिश्चित रूप देकर प्रतिष्ठित किया है। इसे बहुत से कवि-कहानीकार चाहे स्वीकारें न, पर इस स्थिति को उन्होंने यथार्थ रूप से पहचान लिया है। ऐसा इधर उनकी कहानियों को पढ़कर लगता है और उनमें जातीय गुणों की खोज की जा सकती है। हो सकता है कि अनेक कवि-कहानीकारों की कहानियाँ इसका अपवाद सिद्ध हों क्योंकि हो सकता है कि कवितानुमा कहानियाँ लिखकर वे नई कविता की अह-बादी, बौद्धिकताजन्म, व्यक्तिमूलक एव पलायन की प्रवृत्ति को नई कहानी पर सादकर यह सिद्ध करने की चेष्टा कर रहे हैं कि वास्तव में नई कविता का मूल रूप भी नई कहानी है, जिसके लिए यह आवश्यक नहीं है कि उसमें यथार्थपरक सामाजिक परिवेश और जातीय मरदन के गुण हों। बहरहाल यह बात स्पष्ट हो जानी चाहिए कि नई कविता का आन्दोलन मात्र बेदुनियाद स्वीकृति का था, जिसे ठीक ही अस्वीकारा गया, जबकि नई कहानी का आत्म-समर्पण तकमगत प्रतिष्ठा का प्रदन था, जिसे उचित रूप में मर्यादा दी गई है।

$$f(x) = x^2 + 2x + 1$$

किया जा सकता है। नई कविता का सम्बन्ध मानव जीवन से बस सफरी है, शणिक है, इसीलिए सतही है, जबकि नई कहानी समुद्र की अतल गहराइयों से मोती धीन लाने के समान एक उपलब्धि है, जिसने यथार्थ-परक सामाजिक परिवेश के विराट एव व्यापक आयामों के सम्पर्क से अपने को एक सुनिश्चित रूप देकर प्रतिष्ठित किया है। इसे बहुत से कवि-कहानीकार चाहे स्वीकारें न, पर इस स्थिति को उन्होंने यथार्थ ढंग से पहचान लिया है। ऐसा इधर उनकी कहानियों को पढ़कर लगता है और उनमें जातीय गुणों की रोज की जा सकती है। हाँ सचता है कि अनेक कवि-कहानीकारों की कहानियाँ इसका अपवाद सिद्ध हो सकती हैं क्योंकि हो सकता है कि कवितानुमा कहानियाँ लिखकर वे नई कविता की अहं-वादी, बौद्धिकताजन्य, व्यक्तिमूलक एव पलायन की प्रवृत्ति को नई कहानी पर लादकर यह सिद्ध करने की चेष्टा कर रहे हैं कि वास्तव में नई कविता का गद्य रूप भी नई कहानी है, जिसके लिए यह आवश्यक नहीं है कि उसमें यथार्थपरक सामाजिक परिवेश और जातीय संवेदना के गुण हों। बहरहाल यह बात स्पष्ट हो जानी चाहिए कि नई कविता का आन्दोलन मात्र अनुनियाम स्वीकृति का था, जिसे ठीक ही भ्रष्टीकारा गया, जबकि नई कहानी का आरम्भ-सम्पर्क सक्रियत प्रतिष्ठा का प्ररन था, जिसे उचित रूप में मर्यादा दी गई है।

आत्म-संघर्ष एवं नए आयाम



यह बात तो निर्विवाद है से स्वीकार करनी होगी कि कहानी में जीवन का यथार्थ अभिव्यक्ति पाता है, पूर्ण मानवीय सचेतना के साथ और उसका यथार्थ व्यापक रूप से सामाजिक होता है। कहानी का विषय प्रमुखतः मनुष्य के सामाजिक जीवन से सम्बन्धित होता है, जो अनेक विषयताओं, छन्दों एवं सघर्षों में घिरा शोषण का शिकार बना रहता है और उपेक्षणीय एवं दयनीय जीवन होता है। कहानी इस प्रकार बाह्य यथार्थ को आधार मान कर चलती है और उसका पूर्ण कलागत ईमानदारी से चित्रण करती है। वह एक विषयीगत दर्पण के समान है, जिसमें बहुमुखी मानवीय समस्याओं का चित्रण होता है। यह वर्गगत चेतना का एक कल्पनापरक रूप है। इस प्रकार कहानी में छठाई जाने वाली समस्याओं का चयन बाह्य संसार से नहीं होता, बरन् निश्चित वर्ग-मनोविज्ञान की गहराइयों से होता है। एक जीवन्त कहानीकार अपने वर्ग एवं समाज की परिधि से पलायन कर किसी और का चित्रण कर ही नहीं सकता। प्रत्येक कहानीकार निश्चित वर्गों की समस्याओं, विचारों और भाववृत्तियों को अभिव्यक्त करता है। यदि कोई लेखक ऐसा नहीं कर पाता है, तो मात्र इसीलिए कि पूर्वी-

आती प्रभाव एवं पुर्नजा मूर्ति के सम्मुख उसकी असमर्थता सामने आती है और अपनी चेतना को विकसित कर वह अपने को पूर्वाग्रहों से मुक्त कर सकने में असमर्थ पाता है। यन्त्रु कहानी की गहनता के लिए वह स्थिति बड़ी समानव होती है और जब तक उस समाजवादी व्यवस्था (वर्गियों समाजवाद नहीं) की पूर्ण स्थापना नहीं हो जाती, जिसमें जोंने और विकास करने का सबसे समान अवसर मिले, वर्ग-वैषम्य तथा सामाजिक एवं आर्थिक असमानता नहीं समाप्त हो जाती, जिससे पुर्नजा मनोवृत्ति एवं पुँजीवादी प्रभाव अपनी सर्वभारी महत्ता का प्रगतिशील मजग सामाजिक चेतना में विमर्श कर दें, तब तक यह सोचना बर्तक अर्थ नहीं रखता कि कहानी में हम व्यापक प्रगतिशील मानवीय मूल्यना को उभारने में पूरी तौर पर सफल हो रहे हैं ? भाव जिन कहानियों को हम प्रगतिशील कहते हैं, उनका आधार इनका आधार नहीं है, जिनका होना चाहिये और उनकी अर्थ-गहना उतनी गम्भीर नहीं है, जिनकी होनी चाहिये—यह स्वीकारने में कोई सकोच नहीं होनी चाहिये। हमका अर्थ यह नहीं मगाना चाहिये कि हिन्दी में प्रगतिशील चेतना को अभिव्यक्ति देने वाली कहानियाँ नहीं लिखी जा रही हैं, पर उनकी संख्या बहुत कम होनी है, विशेषतः प्रतिक्रियावादी सत्त्वों को महत्व देने वाली कहानियों की तुलना में। इसके साथ एक बड़े सच्चाई यह भी है कि कितने ही प्रतिक्रियावादी कथाकार फैशन के तौर पर प्रगतिशीलता का झुगुटा लगाकर नारे लगाने की प्रक्रिया में लग्न होते हैं, जिसका पर्दाफाश स्वयं उनकी कहानियाँ करती हैं, उनमें बिना उनकी मनोवृत्तियाँ बरती है।

ये असल में यह तो समझते नहीं, या समझते हुए जानबूझ कर झुठ-साना चाहते हैं कि कहानी में वर्णित वर्ग-समर्पण वास्तव में कुछ और नहीं, दासता एवं शोषण तथा समस्त शक्तियों के केन्द्रीकरण की आयडि-योलॉजी के विशुद्ध जन-समाज का समर्पण ही है। यह समर्पण अधिक व्यापक अर्थों में धार्मिक रूढ़ियों, निर्दयता एवं अत्याचार का भी प्रतीक बन

जाता है। समाज में अनेक चीजें परिणीत हैं, परिवर्तनीय हैं और उनका समाज हीतार्थ है। सामाजिक मामलों, जिसका कहानीकार विचार करता है, भी इन निम्न का भाग है। मनुष्य के सामाजिक जीवन, जैसा कि वह समझेंगे है, के प्रति महि कहानीकार ईमानदार रहना चाहता है, जो उनके लिए हम सब मनुष्यों की अपनी स्वभावों में स्थान देना आवश्यक माना जाता है। वह उनका यह वर्णन एक समाज की ही भाँति होना चाहता, न कि एक वैज्ञानिक की भाँति। मानव जीवन के आधार परिचय में उन उद्देश्यों की प्राप्ति के लिए जो उन इच्छाएँ हैं मनुष्यों का वर्णन करना चाहता, जो वहाँ की समस्त सृष्टि करने के लिए प्रारम्भ किए जाते हैं और जिसका उद्देश्य जीवन स्थिति को परिवर्तित करना और मनुष्य मानवता की सामाजिक एवं नैतिक संभावनाओं में प्रगतिशीलता लाना होता है। हमें एक भेद कहानी में भविष्य की निरूपण और परमेश की क्षमता के साथ भूत की भी समझने की समझना होनी चाहिए।

जिसे भी विषयवस्तु पर विज्ञान अथवा इतिहास हमें बाँटे जाना पड़े है, उसकी प्रगतिशीलता की प्रवृत्ति तथा उसका कुर्बाना दृष्टिकोण स्पष्टतया देना जा सकता है। प्रगतिशीलता सनातनी बड़े सम्ये संपर्क एवं आधारों के बाद ही स्थापित किया गया था, जिसका प्रथम मूल ही सामाजिक असमानता में अन्तर्निहित है। वर्ण-व्यवस्था का आधार यही से निरमित होता है। इसके प्रगतिशील एवं सत्य सामाजिक चेतना वाले कहानीकार का यह दायित्व हो जाता है कि विज्ञान सभ्यता के पूरे इतिहास के माध्यम से वह प्रगतिशीलता के मूल-मूलों की समझ और उन समाजवादी विचारधारा का प्रतिपादन करे, जो आज के वर्ण वर्ण्य, आर्थिक दोषण, सामाजिक असमानता एवं पूँजी के केन्द्रीकरण की स्थिति में सामाजिक रूप-विधान की परिवर्तनशीलता की अनिवार्य होते हैं। उसे अपनी प्रत्येक कहानी में उन सामाजिक विचारों के अधिकतम प्रगतिशील तत्वों को प्रकाश में लाना चाहिए, जो दोषित लोगों

[illegible]

है। जब कहानी जीवनगत भावनात्मकता को छोड़कर कसात्मकता को प्रथम देती है, तो वह दूसरे शब्दों में अपनी आत्मा का हनन ही करती है। किसी कहानी की थोपेता जीवन-शक्तियों के आधार पर ही स्वीकार्य जा सकती है, क्योंकि जीवन में न तो स्थिरता ही है और न अपरिवर्तनशीलता है। वह गतिशील एवं विकसनशील है, किन्तु हम अपनी प्राचीन परम्पराओं को नहीं भूल पाते। इस प्रकार प्राचीनता और नवीनता अर्थात् पीढ़ियों का सघर्ष उत्पन्न होता है। सजग सामाजिक चेतना सम्पन्न कहानीकार इस सघर्ष का चित्रण यथार्थ परिवेश में कर प्रगतिशील तत्वों को उभारने का प्रयत्न करता है। वह मनुष्य का विश्लेषण उसके पूर्ण रूप में ही करता है और मानव-विकास-क्रम का इतिहास पूर्ण रूप में निर्धारित करता है। वह उन छिपे नियमों को उद्घाटित करने का प्रयत्न करता है, जिनके आधार पर मानवी आस्था एवं सम्बन्ध निश्चित होते हैं। आज की उलझनों, कठिनाइयों, कुठारों एवं निराशा के हमघोट वातावरण की भयकरता को न्यून करके अथवा उन भौतिक एवं नैतिक आयामों, जिनके परिवेश में आज का मानव गहन रूप से आवृष्ट है, अधिकारपूर्ण सीमाओं को उपेक्षा करके जीवन्त कहानीकार किसी को धोखी और असत्य सात्वना देने का प्रयत्न नहीं करता क्योंकि वह यथार्थ नहीं है।

सृष्टि का स्वयं अपने में कोई अस्तित्व है, इसीलिए वह एकता के गुणों में बँधा है। इस धारणा को प्रगतिशील कथाकार भ्रांतिपूर्ण समझता है। उसके अनुसार सृष्टि की एकता भौतिकता के कारण ही है, इसीलिए वह अपने कहानियों में आदर्श एवं कल्पना की अस्तित्वता को अस्वीकार कर व्यावहारिक सत्य एवं कठोर यथार्थ को महत्व देता है। वास्तव में अपने दायित्व के प्रति सजग कहानीकार का कार्य सामाजिक विभाग के मार्ग में आने वाले अन्धविश्वास एवं रुढ़िवाद की अटकलों को दूर करना ही है। और समाज को शोषण के बन्धनों से मुक्त करते हुए वात्पनिक सुखों की अनुभूति के भ्रमजाल को दूर करके

मानवता की भौतिक एवं भौतिक सृष्टि के रचनात्मक कार्य के लिए प्रेरणा देना है। यह समझ सेना चाहिए कि मनुष्य अपने भाग्य एवं जीवन-दिशा का निर्माण स्वयं करता है और वहीं उसके प्रति उत्तर-दायी भी है। इनके विरोध में प्रतिनिधित्ववादियों का कहना है कि कल्पना एवं भौतिकता का परस्पर सम्बन्ध समन्वय नहीं हो सकता, परिणाम-रूप में हम सम-पक्ष में कोई सुझाव नहीं हो ही नहीं सकता। पर यह आलोचना दोषी है क्योंकि सुझाव-प्रतिभा में सम्पूर्ण संसार के लिए विशेषता एक जीवन-वहानीकार के लिए जीवन के प्रति भौतिकवादी दृष्टिकोण अन्तर्गत से अलग और कोई व्यापारिक शिक्षा नहीं सम्भव हो सकती। भौतिकता और आत्मा के परस्पर सम्बन्धों की व्याख्या वह हम प्रकार करता है कि मनुष्य का अस्तित्व ही जीवन की निरिधिग करता है और उसके कहानी-लेखन का यही आधार होता है।

कहानी-लेखन का यही आधार प्रारम्भ से ही हिन्दी में प्रचलित रहा है। इस सम्बन्ध में विवाद की कोई गुंजायश ही नहीं रह जाती कि प्रेमचन्द के पूर्व हिन्दी कहानियों प्रारम्भ अवस्था हुई थी, पर उनमें कहानी की कोई आत्मा न थी। वे मनोरंजक तत्वों को प्रथम देती हुई सुधारवादी एवं उपदेशात्मक भाषण मात्र ही थी। प्रेमचन्द के आगमन के साथ ही प्रगतिशील कहानी-लेखन की धारा का भूतपात होता है, जिनमें सौंदर्यता, सामाजिक यथार्थ के प्रति आग्रह और परिवर्तनशीलता से व्यावहारिक एवं वास्तविक तत्वों को अपनाकर जीवन की गति-शीलता को चित्रित करने का प्रयत्न रहता था। यही तर्क कि प्रेमचन्द की मनोवैज्ञानिक कहानियाँ 'कफन', 'मनोवृत्ति', 'बड़े भाई साहब',

‘नशा’ और ‘धूस की रात’ आदि भी सोहेयता से चंचित नहीं हैं और मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद के साथ समाजवादी यथार्थवाद को साथ लेकर ही आगे बढ़ती हैं। प्रेमचन्द की यह धारा उनके बाद भी यशपाल, रंगेय राघव आदि अनेक कहानीकारों के माध्यम से विकसित होती रही, पर प्रेमचन्द की मृत्यु के साथ ही एकदम से प्रतिक्रियावादी कहानीकारों का एक समूह सामने आता दृष्टिगोचर होता है, जिनका जीवन के प्रति कोई अपना दर्शन न था और न कोई स्पष्ट दृष्टिकोण। इन विभिन्न कहानीकारों ने वर्ग-वैपश्य, आर्थिक शोषण, सामाजिक असमानता एवं दासता के अत्याचार से समस्त भारतीय जीवन की बहुविध समस्याओं का समाधान दार्जिलिंग, शिमला, नैनीताल, मसूरी और ऊटी आदि पहाड़ी स्थानों की मनोरम वादियों में नारी के गोद में खोजने की कोशिश की, जिसके फलस्वरूप उन्हें हर व्यक्ति अस्वस्थ एवं सेक्स की भावना से ग्रस्त दिखाई पड़ने लगा। जो कहानियाँ इनके माध्यम से सामने आईं, उनमें जीवन सघर्ष अथवा मानवीय समस्याओं का चित्रण न कर दण्डित मानव और कुष्ठाग्रस्त, विकृत एवं नैराश्यपूर्ण परिस्थितियों का चित्रण कर जोरदार दलीलों के माध्यम से यह बताने की कोशिश की कि यही जीवन है और यही समस्याएँ हैं, जिन्हें हमें हल करना है। नई कहानी ने प्रेमचन्द की सोहेयता एवं सामाजिक सन्दर्भों में ही व्यक्ति को देखने और उसके परिवेश को समझने की परम्परा को तो विकसित बनाया, पर अज्ञेय, इलाचन्द्र जोशी तथा जैनेन्द्रकुमार की मनास्था, नैराश्य कुष्ठा, पलायन, पराजय की धुन एवं अत्यन्त मनोवृत्तियों तथा सेक्स से बीमार व्यक्ति के विशराव की परम्परा के प्रति विद्रोह किया। इसे मोही और स्पष्टता से समझ लेना चाहिए।

×

×

×

नई कहानियों की अस्तित्व में आए लगभग चौरह वर्ष हो रहे हैं। उन्हें बड़ी बेरहमी में पीटा गया है। उनकी बड़ी खोबनात हुई है और पुस्तकों की लाइनें बिछा दी गई हैं। जिस पर विचारी 'नई' कहानी की धारों तो एक मई और खनने लगा अनयंक बाद बिबाद। कि 'नई' कहानी पुरानी कहानियों से बनी नव अवस्था है। हमें हम पीढ़ियों का सपना भी जान है। आधुनिक 'नई' कहानी अनेक आय में कोई अड़बा नहीं है, जैसा कि उसे मिट्ट कराने की चेष्टा की जाती रही है। 'नई' कहानी अनिर्हीन परिस्थिति में जन्मी, निरन्तर व्यापक आयामों के सपनों में डूबी (१) कोई ऐसी साहित्यिक विधा भी नहीं है, जिसने एकदम से आत्म-रोन की तरह १९२० में हिन्दी जगत का सङ्गठन दिया। कोई भी साहित्यिक विधा अपने आप में साहित्य मुक्त नहीं होती। वह किसी परम्परा से किसी-न-किसी रूप में निर्दिष्ट रूप में सम्बद्ध रहती है। चाहे वह परम्परा के प्रति विद्रोह हो या परम्परा का विकास हो। नई कहानी इन दोनों ही प्रवृत्तियों का समन्वित रूप है। वह परम्परा का विकास भी है। परम्परा के प्रति विद्रोह भी।

आज जिसकी लम्बी कहानियाँ लिखी जाती हैं, उतनी ही लम्बे उपन्यास उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में लिखे जाते थे। हिन्दी उपन्यासों के प्रारम्भिक काल में अधिकांश उपन्यास पञ्चीन-तीस पृष्ठों के उपलब्ध होते हैं। उन्हें हम उपन्यास न कहकर (आज के परिचित सन्दर्भों में) कहानी मान लें, तो उनमें सायास-उत्पन्न की जाने वाली कौतूहलता, रोचकता, तिलस्फी जागृसी एवं ऐषारों का जातावरण तथा चटपटे मसाले की उस युग की सर्वथा नई उपलब्धि मान सकते हैं। उस काल का युग बोध समाज सुधार के साथ मनोरञ्जन था। लेखकों को उस विधा को लोकप्रिय बना कर जन मानस तक पहुँचाना था। इसके लिए उन्होंने जो शैली अपनाई, आज हमें चाहे जितनी भीसी लगे, उस

[illegible]

×

×

×

१९३० से १९५० तक का दौर दूसरे दम का है। यहाँ आकर कहानी के अर्थ फिर बदल गए। इसके आसार १९३० के आसपास ही सक्षित होने लगे थे, पर पूर्ण गरिमा उन्हें १९३५ के पास ही प्राप्त हुई। इस युग में कहानी स्थूलता से सूक्ष्मता की ओर बढ़ी और अधिक विकसित रूप में उपस्थित हुई। पिछले युग की आइसिस ने इस युग में मया मुसोटा पहन लिया था। फलस्वरूप इस युग की आइसिस अधिक षटिस एवं दुर्बोधता से परिपूर्ण होकर आई। जलियाँवाला बाग का भयकर हत्याकाण्ड लोगों की स्मृति में ताजा था ही कि द्वितीय महायुद्ध की भयकर विभीषिका देखने को मिली। मूर्खता हत्याएं, बर्बर आचाराएँ एवं रक्त की प्यासी आँसों ने व्यक्ति को पशुओं में भी बदल बना दिया था। १९४२ के आन्दोलन में भी कुछ ऐसी ही निराशा, घुटन एवं दर्दोगुबार के दायरे में उम दौर की नई पीढ़ी को अपने में बाँधा और नतीजे के तौर पर हम कह सकते हैं कि उस आइसिस ने व्यक्ति में पराजय, घुटन और कुष्ठ उत्पन्न की, जिससे वह विभ्रान्त हो निशाहारा की भाँति भटकने लगा। इस युग में आकर कहानी की दो धाराएँ हो गईं। एक धारा के उन्नायक बने जेनेन्द्र, अज्ञेय और इलाचन्द्र जोशी और दूसरी धारा को आगे बढ़ाने का कार्य प्रमुख रूप से यशपाल, चन्द्रगुप्त विद्यालकार, भगवतीचरण वर्मा, रंगेय राघव आदि ने किया। कह सकते हैं पहली धारा व्यक्ति मीमित धारा थी और दूसरी सामाजिक। जेनेन्द्र अज्ञेय और इलाचन्द्र जोशी ने कहानी को सूक्ष्मतम अभिव्यक्ति तो दी, पर सामाजिक जबाबदेही निभाने में वे दुरू से ही कतराते रहे। उन्होंने जीवन-मध्य में जूझने के यज्ञाय यज्ञायवादि की दिशा अपनाती अधिक श्रेयस्कर समझी और व्यक्ति को अन्तर्मुखी बनाकर उसके अन्तरमन में बैठ उसे जाने कहीं-कहीं की भूल-भुलैया में घेरकर घिराते रहे। वहाही की रगीन बादियों को संहराते रहे और पाठकों को हल्की बामोत्तेजना का क्षटका देकर उसे 'आनन्द' रस की

उपसन्धि देते रहे। जाहिर तौर पर इन लेखकों का ध्यान समाज के ऊपर न था। व्यक्ति की सम्पूर्णता पर भी उनकी दृष्टि न थी। उन्होंने केवल अस्वस्थ दृष्टि ही नहीं अपनाई, विवृत हृदय भी अपने पाठकों को दिए, और विषयों में तौर की भाँति गुमराह करने और स्वयं अपनी 'इन्टिपिटी के प्रति' पाठकों को साकानु बनाने का सेहरा अपने सिर पर बाँधे दाहीदाना मानन्द लेते रहे। मजे की बात यह थी कि इन लेखकों का ध्यान अस्वस्थ एवं अवाञ्छनीय मनोवृत्तियों पर इतना अधिक टिक गया कि अपनी वास्तविकता को विस्मृत कर उन्होंने अपने आरसे डोंडर समझ लिया। कायड, एडलर और युग ने इन तथाकथित डोंडरों को सुप्त गमने दे दी थी। अपने अध्ययन कक्ष को इन कहानीकारों ने ऑपरेशन थियेटर बना डाला और लिखने की मेज को ऑपरेशन टेबुल। कहां उन्होंने बड़े इरामीजान से व्यक्ति की बीर-फाड़ करनी शुरू की और तनों के नीर पर चीरा-चीरा कर सोपिन करते रहे कि आज का व्यक्ति मुर्दा बन चुका है और अगर नहीं बन चुका है, तो उसके वपुस मोड़ने में ज्यादा डेर नहीं है। वह ऊपर से लेकर नीचे तक बीमार-ही-बीमार है। यहाँ यह बात ध्यान में रखनी होगी कि यह परिणाम वस्तुतः इस युग की जाइजिम का था जिम्मे इन कथाकारों को पूर्णतया आकाश एक मन्त्रम वर उनमें जिन्दगी को मर्याद इतने देसने की दृष्टि थीन वर उन्हें मर्याद एवं मरुमक बना दिया था और उसी की रो में वे प्राणियों को दुग दास समझ बैठे। अतः इस मारा की मूल दमाराण आलोचना अज्ञान आशय। मरु-मिद्वरन, एक जिन्दगी को मर्याद दृष्टि में न दस पाने की अक्षमता की मोव पर लड़ी की गई थी, धिरे गेलको न मूलन सिम्य प्रयोग, मनोविज्ञान, मृदुमनस अधिध्यापन एवं न वर्यो न लमालने की पूरी-पूरी कोसिदा की थी, पर वह कोसिदा में लमकार मरुमने के लमाल ही मरुदित हुई। पर इसके बावजूद होने का कथाविद् सिली के निश्चय कर में गई थी। निराने बीर दसिद इदुपता में मृदुपता की ओर जाने और मरीन वर्यो को मनो-

वैज्ञानिक दृष्टिकोण पर प्रस्तुत करने का प्रेमचन्द ने 'कपन', 'बड़े भाई साहब', 'दुम की रात' आदि कहानियों में प्रदर्शन किया था, पर उनकी दृष्टि भी स्वस्थ थी और हृदय भी स्वस्थ थे। इन लोगों ने उस पर-भर्रा को जित्त कर के आगे बढ़ाया, उनके मनोविज्ञान ऊपर दिखाए जा चुके हैं। पर इनका या नहीं उन्होंने जो कुछ भी निगाह उनकी चर्चा हुई और प्रेमचन्द तथा उनके समकालीन लेखकों के सम्मुख ही अनेक, अनेक और इसाचन्द्र ओमी आदि अपनी 'आइडेंटिटी' बना चुके थे। उन्हें कोई आन्दोलन पकड़ करने की चेष्टा नहीं करनी पड़ी।

इसी व्यक्ति सोवितपारा के साथ प्रेमचन्द की स्वस्थ सामाजिक दृष्टि की धारा को नए रूप में दान देने का काम दशपाल ने किया और उन्होंने सामाजिक परिस्थिति की दृष्टिकोण से समाजवादी सोच में प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया। इनके साथ ही चन्द्रगुप्त विद्यालंकार एवं भगवती चरण वर्मा और आगे चलकर इस दौर के अन्तिम काल में राहुल साधव ने भी इस सामाजिक धारा को नई अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न किया, पर इस धारा की भी अपनी सीमाएँ थी। प्रेमचन्द ने जिस आदर्शवाद की समर्थता के साथ मिलाने की कोशिश की थी और जो खुद उन्हें अपने 'गोदान' उपन्यास में और अन्तिम कहानियों में भारी लगी थी, उस प्रवृत्ति में जाने-अनजाने से सभी लेखक अपने को पूर्णतया मुक्त नहीं कर पाए थे। चन्द्रगुप्त मुग़ीन चेतना भी कुछ उसी सोच में डली हुई थी, जो टूट तो रही थी, पर पूरे तौर पर वह १९४७ तक टूट नहीं पाई थी। इसके परिणामस्वरूप इन सभी लेखकों में व्यापक सामाजिक परिवर्तन को अर्थ देने की प्रवृत्ति तो मिलती है, पर समर्थ के साथ मिनो-जुली के आदर्शमूलक कहानियों ही अधिक मिलते रहे। इस धारा में प्रत्येक दूसरे तीसरे पात्र में एक सूत्र निकाल कर धींचिग करने (कुत्सुमकुत्सुमा नहीं, अथर्वत डग से ही सही!) की प्रवृत्ति बड़ी जोरों पर थी, जिससे कोई भी लेखक बच नहीं पाया। इस दौर में लिखी हुई सभी कहानियों से इसकी पुष्टि की जा सकती है।

मैंने-बेयाफ़ खरिबो, निदिधन मध्य की ओर किमी-म.विती प्रकार पट्टे-
की प्रकृति और परम्परागत धोमी (जो प्रेमचन्द से विरागत के रूप में
मिली थी) इस घाटी की सभी कहानियों में अन्तर्गत गति में प्राप्त होती
है। इन मेरुओं की ईमानदारी, प्रगतिशीलता, गुणवत्ता की पहचानने की
क्षमता एवं सामाजिक जवाबदेही में किसी भी प्रकार गन्देह नहीं किया
जा सकता। प्रेमचन्द की परम्परा की उन्होंने निश्चित रूप से आगे
बढ़ाया। यह निर्विवाद है। फिर भी कहानी की सामाजिक-परम्परा से पूर्ण
मुक्ति देने और नवीन अर्थ गरिमा में विभूषित करने का दायित्व इनमें
से कोई भी लेना नहीं निभा सका, यह भी गण्य है।

१९४७ में स्वतन्त्रता प्राप्ति और देश के विभाजन ने नाइसिस की
शक्ति ही बदल दी। कहने को आजादी मिली पर हम गुलाम थे, गुलाम
बने रहे। सामक्य कुछ लोग थे वे यहाँ से चले गए। उनकी जगह कुछ
नए लोगो ने ली जो त्रिकोरा पीट-पीटकर ऐलान कर रहे थे कि हम
आजाद हो गए। जनता हैरान थी। आश्चर्य से आँखें फाड़-फाड़ कर
देख रही थी आजादी? कौसी आजादी? उसके क्या अर्थ होते हैं।
वह कुछ समझ नहीं पाई। वह तो बस देख रही थी नंगी औरतों के
शर्मनाक जुलूम। रक्त की प्यासी हथ्यारी आँखों का रंक्षारपन। वह
देख रही थी, औरत की इपजत क्या होती है। दूध नहाए बच्चों की
भासूमियत को वह रून के लाल रंग में ढूँढ़ी रही थी। बेवाम्नी कला-
इयाँ, सामोश निगाहों से जिन्दगी की निस्सारिता पर रून के आँसू
रोने वाले नए लोग, रोटी और भूस में सड़प-सड़प कर जान देने वाले
नगे-भूखे लोग उसकी आँखों में उभर रहे थे। वह पागल हो रही थी,

मृगं रही थी और आठार सरकार मन्त्रियों के लिए कई मोटरे सरीद रही थीं, नए बगने बनवा रही थीं। सबिहानद की भीर भग्न हुए कार्वाणियों की इमारतें बन रही थीं। स्टेसन की पुरानी इमारतों को तोड़कर नया बनाया जा रहा था। आठार सरकार जी-जान से भार-भोग्य इमारतों को आधुनिकता का 'टच' देने में जुटी हुई थी और लोग कह रहे थे टूट रहे थे, लटप रहे थे। बेमहारा, बेबस लोग। ऐसे में दिवाणा देने के लिए जेजेन्ट, इनाबन्ट जोगी और अजेय की कहानियाँ आ रही थी जो इन्किन से बचा रही थीं, तुम रोओ नन। मुम्हारी गमस्या मत नहीं है जिस पर तुम रो रहे हो। मुम्हारी धार्मिक गमस्या कुछ और है। वे उन्हें अपने ऑफिसन बिरोटर में ले गए। उनको और-पाद की और आहूत ननीका जिसका वह मेकम से भीमार था। वे डॉक्टर 'सामाजिक बाइबल' थे (डॉक्टर की सामाजिक होना भी पटना है।) और उन्होंने उन बीमारों को सुन्दर लडकियों के साथ पटाओ पर भज दिया। कमरों के एकान्त में भेज दिया। शीत के बिनारे उनसे लिए हरम बनवा दिए और सीजिए काइगिस हल हो गई, पर लभी धरमरा कर दही मेहनत में तैयार की हुई ईमारत टूट पड़ी। 'डॉक्टर' बयाबार भीषणके में लडके रह गए। उनको कुछ समय में नहीं आया, बाद में किसी ने घोषित कर दिया, वे चुक गए।

इस प्राप्ति में जो नई पीढ़ी जन्मी, वह भ्रात्यों को स्वीकारने के लिए प्रस्तुत नहीं हुई। उसने विश्रान्त वग्न वाली प्रवृत्तियों के भाग माया नहीं देखा। यह पीढ़ी उस प्राप्ति को पूरी तौर पर जी रही थी उसकी सथापना की अपनी भाँसों में देखा रही थी। उसे झुठलाकर अपने को दिश्रान्त करने और अनास्था, कुठा, पलायन का शिकार बन कर सामाजिक दायित्व को अर्थहीन सिद्ध करने की चेष्टा में अपनी आरना का हनन कर आत्म-प्रवचना का शिकार बनने की उसकी इच्छा उजागर नहीं हुई और उसने मृत स्थिति-सीमित धारा के स्थान पर समष्टिगत धारा को नवीन अर्थ गरिमा और अभिव्यक्ति की

मर्यादा प्रदान की। घेउना के इस मंत्रमण काल की नई पीढ़ी ने उसकी उचित सगति में पहचाना और उसके मयार्थ को स्पष्ट किया, जो एक सर्वथा नई धीज थी। सामाजिक, आर्थिक और मानसिक घरातल पर एक साथ विभिन्न स्तरों पर पड़ने वाले दबाव के कारण पूरी संस्कृति और मर्यादा की परम्परा के आधार तथा नैतिक मानदण्ड परिवर्तित हो रहे थे, जिनमें अभिनव मूल्य और नई मर्यादाएँ उभर रही थी। नई पीढ़ी ने इस मयार्थ परक सामाजिक परिवेश में व्यक्ति को देखने की एक नई दृष्टि बनाई और विकसित की, जहाँ विघटनकारी मूल्यों एवं पलायनवादी प्रवृत्तियों के प्रति मोह नहीं था। इस सम्बन्ध में पीछे विस्तार से चर्चा की जा चुकी है, यहाँ उसे दुहराना असंगत है।

वास्तव में जब भी—युग करवट सेता है, तो परिवर्तनशीलता के लक्षण कई स्तरों पर परिलक्षित किए जा सकते हैं। इस परिवर्तनबोध का प्रभाव उस युग की नई पीढ़ी पर सहन रूप में पड़ता है और सर्वनात्मकता को जीवन का लक्ष्य मानकर कुछ बौद्धिक एवं प्रबुद्ध लोगों की नई पीढ़ी ही तैयार हो जाती है, जो परम्परा से अलग हटकर नए मूल्यों को आक्रोश, असन्तोष एवं घृणा की मोटी सतहों के नीचे से अपनी पूरी क्षमता से उभारने का प्रयत्न करती है। इस प्रक्रिया में, स्पष्ट है, पुराने अध्यावहारिक मूल्यों से उसका सघर्ष होता है। जिसे नकारने की कोशिश करते हुए विश्रुंखलित एवं सटीकरी परम्पराओं की लाश को बड़े गर्व एवं सन्तोष से होने वाले तथाकथित 'उदारमना एवं मौलिक' लोग हंस दृष्टि से देखते हैं और नई पीढ़ी पर बचकाने ढंग से साहित्य में गतिरोध उत्पन्न करने का लखन लगाकर दायित्व से मुक्ति पा जाते हैं।

ऐसी स्थिति में तनाव का जो वातावरण निमित्त हो जाता है, उसमें कोई तत्व न होने के बावजूद उसे बराबर बनाए रखने का प्रयत्न या जाता है। परिणामस्वरूप एक आन्दोलन का जन्म होता है, तब कुछ 'दफ़्तर्स' और अवसरवादी लोग बहती गंगा में हाथ धोने के

लिहाज से साथ आ मिलते हैं। इसका नतीजा यह होता कि उस आन्दोलन में एक काफी बड़ी भीड़ नजर आने लगती है और कुछ अध्यवसायी 'मौलिक', 'समझदार' लोगो को इस बात का सन्देह होने लगता है कि कहीं यह आन्दोलन मिडियाकरो का ही नहीं है और उन्हें भय होने लगता है कि कहीं यह आन्दोलन जोर न पकड़ से, बल्कि इससे उन्हें अपनी सत्ता धिन जाने की आशका होने लगती है। उनके इस विस्वास का कारण यह होता है कि 'मिडियाकर नई पीढ़ी' सिसती तो कूड़ा है अर्थात् न तो कहानियो में 'पैगोडा वृक्ष' लगाए जाते हैं, न नीलम देश की राज-कन्या की खोज होती है और न 'पठार का धीरज' की भाँति चाँद और सूरज उगाए जाते हैं, पर होनता की ग्रन्थि से जबर्दस्त प्रसित होने के कारण वे आन्दोलन बड़े उत्साह एवं टैंकट से चलाते हैं, ताकि शणिक ही सही, उन्हें आइडेण्टिटी तो मिल जाए। यह विचार मैं जानता हूँ, बेबुनियाद है और कोई मायने नहीं रखता और इस पर हँसने के सिवाय और क्या किया जा सकता।

इस सम्बन्ध में पहली बात तो मैं यह कहना चाहता हूँ कि नई कहानी को मैं कोई आन्दोलन नहीं स्वीकार पाता। वह नई आस्था, विस्वास और यथार्थपरक सामाजिक परिवेश को पहचानने का सफल है। परिवर्तनशीलता की अकुलाहट और बेबसी है और परम्परागत कड़ियो, मान्यताओं एवं दार्शनिक आधारों के प्रति विचारों और चिन्तन के स्तर पर नवीन आयामों को अन्वेषित करने का विद्रोह है और भविष्य वैचारिक स्तर की स्वीकृति की व्यास है। यदि इसे 'आन्दोलन' नाम देने की आवश्यकता अनुभव की जाती है, तो फिर उस सम्बन्ध में मुझे कुछ नहीं बहना है।

बहुत मोटे तौर पर ही सही, एक बात की ओर मैं अवश्य ही संकेत करना चाहूँगा कि आन्दोलनों की आवश्यकता आइडेण्टिटी के लिए नहीं होती जो लोग ऐसा सोचते हैं, वे मूर्खता के स्वर्ग में विराम करने हैं। होता दरअसल यह है कि प्रत्येक युग में पुरानी आस्थाएँ टूटती हैं और नई

जन्मती है। हर युग विशेष की नई पीढ़ी जब यह देखती है कि दुरा-ग्रहों, परम्पराओं एवं स्थापित विश्वासों का बोझ उस पर इस सीमा तक लाद दिया जाता है कि उसका साँस लेना भी मुश्किल हो जाता है, तो वह विद्रोह करने पर मजबूर हो जाती है, क्योंकि जीने की आकांक्षा और अस्तित्व रक्षा की प्यास किम में नहीं होती! इसे साफ-गोई के ढंग पर कहें कि अपने विश्वासों की रक्षा एवं आस्थापुस्तक मान्यताओं के स्थापितकरण के लिए ही आन्दोलन की आवश्यकता होती है। दूसरे शब्दों में वैचारिकता की प्यास बुझाने के लिये आन्दोलन रूपी जल की अनिवार्यता समझी जाती है, ताकि जलो को सूखे ढंग से कहा और शुना जा सके। इन दृष्टि से देखें, तो किसी आन्दोलन का चलाया जाना चुरा नहीं मान्य होना। पर जब आन्दोलन के इस व्यापक उद्देश्य को मुलाकर बातों की व्यक्तिगत सम्बन्धों एवं वैयक्तिक स्तर पर अनुभव किये जाने वाली कठिनाईओं एवं सुखानुभूतियों तक सीमित कर दिया जाता है, तो आन्दोलन कुछ लोगों के अह की तुष्टि के लिए प्रचार-वादी प्रवृत्तियों एवं माहिष की दृष्टि से विपटनकारी सवित्तों का निर्जीव निरुत्पन्न मान बन जाता है। दुर्भाग्य से पिछले कई कहानी आन्दोलनों की यही नियति रही है।

यै समझना है, पिछले पन्द्रह वर्ष हिन्दी कहानी में सर्वाधिक विवाद-ग्रस्त रहे हैं। इन वर्षों में हिन्दी कहानी में अनेक वैचारिक स्तर स्पष्ट किए और अनेक दिशाएँ चटन की, जो किसी गतिरोध की नहीं बल्कि इस साधन की मुख्य है कि इस नई पीढ़ी में परिवर्तित मानसों में अपना नई गन्ताव पहचानने की दिगन्ती अनुस्यूट रही है और नए-नए प्रश्नों की उचित समझ में विविध करने तथा मायाप्रेषण की रही है। यहाँ में कुछ उन 'अध्यवसायी' और 'प्रवृत्ति' के संकेत दता हैं, जिसका निरुद्ध निरूपण है और हिन्दी के पन्द्रह मोहर चन्दे निरुत्पन्न बरूनी है। उनके इन कार्यक्रम चन्दे उन्नाम, कुछ चन्दे कहानियों, कुछ चन्दे आलोचना और

बाकी समय फिल्मी जगत, ब्रीड़ा जगत, बाल जगत, विज्ञान जगत, भूगोल शास्त्र और काम शास्त्र (मार्केट में जिसकी माँग है) लिखना शामिल रहता है। वस्तुतः उनके लिए जीने की यह एक अनिवार्य शर्त होती है क्योंकि साहित्य उनके लिए साधना अथवा व्यक्तिगत विकास का साधन न होकर धन कमाने का एक पेशा है। इनमें से बहुत 'सीनियर' 'अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त' सी-डो सी कहानियों के प्रणेताओं को तो स्मरण भी नहीं रहता कि साहित्य से उनका कोई सम्बन्ध भी है। वे कहानी को साहित्य से स्वतन्त्र एक व्यावसायिक विधा स्वीकार कर ही कभी-कभी सफरी सौर पर साहित्य से अपना रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करने की चेष्टा कर विरत हो जाते हैं। उनकी जो नियति हुई है, हो रही है या होगी, उस सम्बन्ध में यहाँ कुछ भी कहना नितान्त अनावश्यक होगा।

प्रगति एवं परम्परा



हिन्दी का कहानी साहित्य यद्यपि बहुत काल का नहीं है, फिर भी इस अल्प समय में ही उसने निश्चित रूप से प्रगति की है, और ससार के दूसरे देशों के कहानी साहित्य की तुलना में वह किसी भी प्रकार अमहत्वपूर्ण नहीं है। प्रगति एवं परम्परा के लिए हिन्दी कहानी साहित्य 'विशेषतया प्रेमचन्द का ही ऋणी है। कहानियाँ सोद्देश्य और सामाजिक जवाबदेही से पूर्ण होनी चाहिए, यह बात सबसे पहले प्रेमचन्द ने ही कहानियों के माध्यम से बताया था। यद्यपि उनकी आरम्भिक कहानियाँ कला की दृष्टि से विशेष महत्व नहीं रखती, फिर भी अत्यन्त शीघ्र ही उन्होंने कहानी का वास्तविक पथ पहचान लिया था, और निरन्तर युगीन संचेतना को वहन करते हुए उसका विकास करते रहे। प्रेमचन्द की शायद ही कोई ऐसी कहानी मिले, जो सोद्देश्य न हो। यह इस बात का स्पष्ट संकेत है कि प्रेमचन्द कितने जागरूक कलाकार थे। प्रेमचन्द यदि साहित्य के क्षेत्र में न आए होते, तो कदाचिद् वे एक बहुत बड़े राजनीतिक और सामाजिक नेता बन गये होते। वे निष्क्रिय और प्राणहीन जीवन व्यतीत कर ही नहीं सकते थे। देश और समाज

की समकालीन परिस्थिति से ही वे परिचित नहीं थे। वरन् उनकी अन्तर्दृष्टि ने आने वाले युग का भविष्य भी पहचाना था। उनकी यह विशेषता उनके तथा साहित्य में बड़ी सपसता के साथ अभिव्यक्त हुई है।

प्रेमचन्द की प्रारम्भिक कहानियाँ सम्बन्धी और वर्णनात्मक हैं। उन में कला का वह मोटव नहीं परिलक्षित होता, जो उनकी बाद की कहानियों में लक्षित होता है। इस काल में प्रेमचन्द की भावधारा पूर्णतया आदर्शवादी थी। वे साहित्य में महती उद्देश्य लेकर आए थे। उन्होंने जीवन का सर्वाधिक विकृत दयनीय एवं पीडायुक्त स्वरूप निकट से देखा ही नहीं, उसे भोगा भी था। अतः वे युग और जीवन को ऊँचे आदर्शों का महान् सदेश साहित्य के माध्यम से देना चाहते थे। उनके सम्मुख अनेक सपने तैर रहे थे, जिन्हें वे पूरा होते देखना चाहते थे, जिससे जिन्दगी सब की सबर जाए। युग की विषमताएँ दूर जाएँ और प्रगतिशीलता की स्थापना के साथ ही समाजवादी समाज की रचना सम्भव हो सके। उनकी आरम्भ की कहानियाँ भी इसी तरह के सपने का ही रूप ले ली हैं। इनमें उनकी तीव्र आदर्शवादी भावना के साथ कल्पनाशीलता का प्रचुर मात्रा में उपयोग हुआ है। उनमें उपदेशात्मक प्रवृत्ति का आधिपत्य भी इसी काल की कहानियों में अधिक दृष्टिगोचर होता है।

प्रेमचन्द की इन कहानियों में, ऊपर कहा जा चुका है, शिल्प निर्वाह की अकुशलता प्राप्त होती है। लम्बे-लम्बे कथानक तो प्राप्त होते ही हैं, उनके साथ अनेक गीण कथाएँ भी समानान्तर रूप से चलती हैं, जिनका सामञ्जस्य मुख्य कथा के साथ जोड़ पाने में प्रेमचन्द विशेष सफल नहीं रहें हैं। इन कहानियों में जीवन के अनेक पक्ष एक साथ उठाए गए हैं, जिनमें तुलनात्मक दृष्टि के साथ प्रत्येक वाक्य के उपरान्त सूत्र विकास देने की प्रवृत्ति भी लक्षित होती है। ये कहानियाँ प्रमुख रूप से घटना-प्रधान कहानियाँ हैं। इनमें पात्रों का व्यक्तित्व उभरने नहीं पाता, और न उनके चरित्रों का स्वतन्त्र एवं स्वाभाविक विकास ही हो पाता। वे निर्जीव कठपुतलियाँ प्रतीत होते हैं, जिनकी डोरें साफ लेखक के हाथों

नजर आती है, जो यात्रिक रूप से जब चाहे तब उन्हें अपनी इच्छानुसार इधर-उधर घुमा देता है। इन पात्रों को घटनाओं की सुलता में अधिक महत्व मिला भी नहीं पाया है। इन पात्रों को देख कर यह तो आभास होता है कि प्रेमचन्द ने उनका ध्यान जीवन के ग्यारह से किया था, पर अपने सुनिश्चित पथ का निर्माण न कर सकने के कारण उनकी आदर्शवादिता, उपदेशात्मक वृत्ति एवं कल्पनाशीलता उन पात्रों पर आरोपित-सी प्रतीत होती है। पर इन सारी बातों के बावजूद इन आरम्भकालीन कहानियों का सम्बन्ध वही भी समाज में कटने नहीं पाया है, और न उनकी सोझे दृष्टता में ही नहीं कमी आ पाई है।

प्रेमचन्द की मध्यकालीन कहानियाँ पहले की अपेक्षा अधिक प्रौढ़ एवं कला की दृष्टि से अधिक सफल प्राप्त होती हैं। इस काल की कहानियों में बनावट की घूँ नहीं मिसती, न उनमें गड़नशीलता ही प्राप्त होती है। इस काल की कहानियों में प्रेमचन्द की आदर्शवादिता अधिक सममित रूप से सामने आती है। उनकी उपदेशात्मक वृत्ति भी कला के अन्यतम साँचे में ढल कर आती है, और कल्पनाशीलता तो एक प्रकार से समाप्त हो ही जाती है। इस काल की कहानियों के कथानक भी उन्होंने मध्ये या इतियत्तात्मक नहीं रखे हैं। वे संक्षिप्त हैं, तथा कथानक एवं पात्रों की गति में पूर्ण सामञ्जस्य लक्षित होता है। इन चित्रणों में मनोवैज्ञानिकता का भी समावेश इसी काल से मिलने लगता है। पर प्रेमचन्द का मनोवैज्ञानिक चित्रण मनोविज्ञान के सिद्धान्तों की व्याख्या अथवा शास्त्रीय विश्लेषण के लिए नहीं होता। वे जीवन के मनोविज्ञान का ही चित्रण करना अपना प्रमुख लक्ष्य समझते थे। इसी लिए मनोविज्ञान या जाने के बावजूद उनके कथानक बोधित नहीं मिलते। उनका विकास बड़ी स्वाभाविक गति से होता है। इस काल की कहानियों के कथानकों की सर्वप्रमुख विशेषता यह दृष्टिगत होती है कि अब तक प्रेमचन्द की दृष्टि को बड़ा विस्तार मिला चुका था और जीवन के बहुविध पक्षों को स्पर्श करने का प्रयत्न लक्षित होता है।

'मेरणा', 'दो बच्चों', 'डबोरसख', 'दारोगाजी', 'सती', 'सभ्यता का रहस्य', 'दो सखियाँ', 'महातीर्थ', 'मैकू', 'दुर्गा का मन्दिर', 'बड़े घर की बेटी', 'बेक का दिवाला', 'सखनाद', 'गराब की दुकान' आदि अनेक कहानियाँ इसी तथ्य की ओर संकेत करती हैं। अब व्यापक परिवेश में जूझन आयातों को स्पष्ट कर नवीन भूत्यान्वेषण करने की प्रवृत्ति प्रगतिशील तत्वों एवं यथार्थ के साथ समाविष्ट होकर प्रेमचन्द में गहरे रूप से छमरने लगे थे। इन कहानियों में सबसे बड़ी बात तो यह लक्षित होती है कि पहली बार कथानक के साथ प्रेमचन्द ने पात्रों को भी विशेष महत्व देना प्रारम्भ किया। इन पात्रों का जीवन जीवन के यथार्थ से तो जुड़ा ही, साथ ही उनका चारित्रिक विकास भी यात्रिक गति से न हो कर स्वाभाविक एवं यथार्थ ढंग से होता है। इन पात्रों के स्वतन्त्र व्यक्तित्व की ओर भी प्रेमचन्द ने ध्यान देना इसी काल से प्रारम्भ किया। इसीलिए ये पात्र बेजान मुर्दे न प्रतीत होकर हमारे बीच के जीते-जागते इन्सान नजर आते हैं। पर यह समझना भूल होगी कि प्रत्येक दृष्टि से ये कहानियाँ सफल ही रही हैं। प्रेमचन्द ने अपने जीवन की सर्वश्रेष्ठ एवं निर्दोष कलापूर्ण कहानियाँ अन्तिम काल में ही लिखी, जिनकी एक परम्परा ही भागे चल निकली। इसी परम्परा के सूत्र आज की कहानी में स्पष्ट रूप से प्राप्त होते हैं।

प्रेमचन्द की विकासकालीन कहानियाँ उनके पिछले दोनों चरण की कहानियों से असंग हैं। इस काल तक आते-आते आदर्शवाद के प्रति उनकी दृढ़ आस्था टूट चुकी थी, जिसकी चरम परिणति उनके 'गोदान' चपन्यास और 'कफ़न' तथा 'पूत की रात' आदि कहानियों में प्राप्त होती है। अब उन्होंने यथार्थ को तोड़ने-मरोड़ने अथवा उस पर आदर्शवाद के झीने आवरण को भी आरोपित करने की आवश्यकता नहीं समझी। सामाजिक असमानता, वर्ग वैषम्य, आर्थिक छोपण आदि वे बूझुआ मनोवृत्ति एवं पूँजीवाद विचारधारा के परिणामस्वरूप उत्पन्न मानते थे, और इसीलिए उन्होंने स्वीकार अन्ततोगत्वा कर ही लिया था कि पूँजीवादी

और पूज्य मानोवृत्ति तथा आदर्शवाद में कभी समानता सिद्ध हो ही नहीं सकती। इन सामाजिक विवृतियों को एकदम से काट फेंकने के लिए ही सारे प्रगतिशील एवं जागरूक चेतना सम्पन्न लोगों की कटिबद्ध होना पड़ेगा। राजनीतिक विचारधारा भी इस समय एक नवीन दिशा ग्रहण करती दिखाई पड़ती है। देश में एक सन्नति की स्थिति उत्पन्न हो गई थी और परिवर्तन की दूसरी स्थितियाँ उभरने लगी थीं। यह एक नई काइसिस थी। और जो साहित्य जीवन्त होता है, और जिसमें जागरूक लेखक सामाजिक जवाबदेही से भरे होते हैं, वह हमेशा नई काइसिस से करघट लेता है। कोई भी काइसिस ऐसे साहित्य को झूठा नहीं रख सकता। इस काइसिस ने प्रेमचन्द को भी सर्वथा नई दृष्टि दी और उनके पिछले सारे विश्वासों को तोड़कर रख दिया।

इस काल की कहानियों में प्रेमचन्द ने शिल्प सम्बन्धी नवीन प्रयोग किए। इनमें स्थूलता से सूक्ष्मता की ओर जाने की प्रवृत्ति लक्षित होती है। कथानक की सूक्ष्मता और उनका मनोवैज्ञानिक प्रस्तुतीकरण इस काल की कहानियों की प्रमुख विशेषताएँ हैं। मुख्य कथा के साथ अन्तर्कथाओं को रखने की प्रवृत्ति उनकी मध्यकालीन कहानियों में समाप्त होनी प्रारम्भ हो गई थी, पर इस काल में वे तत्पक्ष एकदम ही समाप्त हो गई थी। अब मन-स्थितियों, पात्रों के अन्तर्द्वन्द्वों एवं भावदशा के चित्रण पर उन्होंने अधिक बल देना प्रारम्भ किया और सूक्ष्म-से-सूक्ष्म देशों को लेकर कहानियों के ताने-बाने का संगुपन किया, जिससे इनमें अधिक सन्निपटता साथ ही थोड़ी जटिलता भी आई। इन कहानियों के कथानक में ओत्सुक्य, असाइमक्स एवं कौतूहलता पर उनका ध्यान नहीं दिया गया, जितना कथानक की स्वाभाविक एवं यथार्थ गति पर। इन कहानियों में सत्य, शिव और सुन्दर तीनों ही भावनाओं का बड़ा ही कुशल एवं वसात्मक समन्वय प्राप्त होता है। इन कहानियों में प्रेमचन्द ने पात्रों की वैयक्तिक प्रवृत्तियों को भी उभारने का प्रयत्न किया, उन के मानस का विश्लेषण भी प्रस्तुत किया और उनकी मनोवृत्तियों को

नोबेल्प्रानिक व्याख्या भी की। पर उनकी सबसे बड़ी विशेषता इस रूप में निहित है कि उन्होंने कभी इन पात्रों को आत्मपरक नहीं बनने दिया, और न व्यक्तिवादी कहानियों की रचना के प्रति ही उत्सुकता दिखाई। यह एक कठिन शिल्प निर्वाह का कार्य था, जिसे निभाने में प्रेमचन्द को अपूर्व सफलता प्राप्त हुई है।

प्रेमचन्द की इस काल की कहानियों में 'मया', 'कज्जल', बड़े भाई साहब', 'मनोवृत्तियाँ' तथा 'पूत की रात' आदि विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। ये कहानियाँ एक ऐसी परम्परा का निर्माण करती हैं, जो आज की कहानी में सरसता से खोजी जा सकती हैं। स्थूलता से सूक्ष्मता की ओर जाने की प्रवृत्ति, कथ्य एवं कथन की नवीनता, मूलन शिल्प, सामाजिक जवाबदेही, प्रगतिशील तर्कों का समाहार एवं जागरूकता आज की कहानियों में प्रेमचन्द की स्थापित इसी परम्परा की उपलब्धि है।

१९२८ से हिन्दी कहानी साहित्य में जेनेन्द्र कुमार का आगमन एक विशेष महत्व रखता है। जेनेन्द्र जी कोई मौलिक परम्परा लेकर आए थे, यह समझना भूल होगी। उन्होंने प्रेमचन्द की परम्परा को ही नया मोड़ देकर आत्मपरक बना दिया। पर उनके इस पलायनवाद से वह प्रगतिशील सामाजिक परम्परा मृत नहीं हुई, उसे यशपाल आदि दूसरे लेखकों ने आगे बढ़ाया। इसकी चर्चा दूसरे स्थान पर की जायगी। जेनेन्द्र जी का आगमन विशेष महत्व इसलिए रखता है कि उन्होंने कहानी में सूक्ष्मता की प्रवृत्ति को चरम सीमा पर पहुँचा दिया। इसे हास्य किंवा घृण प्रेमचन्द ने ही किया था।

जैनेन्द्र कुमार की रूचि प्रारम्भ से ही शिल्प-प्रयोग के ओर रहै है। नए-नए शिल्प में कहानियाँ लिखने का फ़ैसन हिन्दी में पंहुली-बा उन्होंने ही प्रारम्भ किया। प्रारम्भ से ही मूलतः जैनेन्द्र कुमार के प्रवृत्ति दार्शनिक विवेचन एवं मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की ओर रही है जिसे कभी उन्होंने गाँधीवादी दर्शन का आवरण पहनाया है, और कब भारतीय अध्यात्मवाद का। पर स्पष्ट बात यह है कि जैनेन्द्र की जीव के प्रति सदैव ही अमिष रहै हैं। जीवन की घमायंता से उनका को सास्लुक कभी नहीं रहा, और उसकी सच्चाई ने कभी समझ नहीं पाए विम्व्रान्त दृष्टिकोण और कल्पवृक्ष आयडियोलॉजी के कारण उनके कहानियाँ केवल शिल्प की दृष्टि से ही महत्व रखती हैं, अपनी सामाजिकता अथवा सोद्देश्यता के कारण नहीं, जो उनमें है ही नहीं। उनकी कहानियों में रहस्यमयी भावुकता मिलती है, जो अधिकांश स्थलों पर छिछली मनोवृत्ति के साथ उभरी है। अपनी कहानियों में उन्होंने प्रायः ऐसी बातें कहने का प्रयत्न किया है, जो व्यक्तिवादी सत्य के अधिक निकट उतरती हैं। जीवन सघर्ष, यथार्थ एवं कटुता से पलायन कर आत्मपद के दृष्टिकोण के प्रकाशन के लिए ही उनकी अधिकांश कहानियाँ लिखी गई हैं। उनकी कहानियों का मुख्य विषय काम, प्रसूतन, कुठा, घुटन और पीहन है, जो अन्त में धीरे निराशावादी स्वर में समाप्त होती हैं।

नैतिकता को तोड़-मरोड़ कर जैनेन्द्र जी ने विचित्र अर्धामिब्यक्ति देने का प्रयास किया है। कहा जा सकता है, कि परम्परागत नैतिकता के स्थान पर उन्होंने व्यक्तिगत नैतिकता की ही स्थापना की है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि आज की कहानी में भी यही दृष्ट्य होता है, और आज के अधिकांश नए कहानीकारों ने नैतिकता के प्रक्षलित बर्षों को अस्वीकारा है, और कड़ियों तथा विकृतियों का निराकरण कर उसे परिष्कृत करने का प्रयत्न किया है। यह उनका व्यक्तिगत प्रयत्न ही है, पर उममें आत्मपरकता नहीं है। उसका विकास सामाजिक सन्दर्भों

मे ही होता है, और सामाजिक दायित्व के निर्वाह से उसमें कहीं विमुक्तता नहीं परिलक्षित होता। विद्यते दौर की आत्मपरकता की तुलना में आज की कहानी की यह प्रमुख नवीनता है, और विकास की महत्वपूर्ण कड़ी है। इसके विपरीत आत्मपरक नैतिकता को जैनेन्द्र जी ने छुटा, धर्जना और सस्ती कामुकता से अलङ्कृत किया, और पूरे परिवेश को अस्वस्थ दृष्टि से प्रस्तुत करते हुए मानवीय चेतना के विकृत पक्ष को ही लिया, शेष को छोड़ दिया। जैनेन्द्र जी ने अपनी विचारधारा को स्पष्ट करने के लिए जो मोटे-मोटे ग्रन्थ लिखे हैं उनमें व्यक्त विचारों और उनके साहित्य में अभिव्यक्त विचारों में घोर अन्तर्विरोध है। जैनेन्द्र जी के उपन्यासों और कहानियों को पढ़कर जो बात सबसे पहले स्पष्ट होती है, वह यह कि वे समझते हैं यदि हममें अनास्था, निराशा एवं घुटन के साथ काम विवृतियाँ हैं, तो उनका विवर्ण करना ही यथार्थता है। यह ठीक है। पर जीवन का एक और पक्ष होता है। लेखक की एक सामाजिक जवाबदेही होती है, जिसका निर्वाह ही एकमात्र दायित्व होता है। विवृतियाँ हर युग और हर समाज में रही हैं। उनका प्रवृत्त विवर्ण सामाजिक जवाबदेही का महत्व समझने वाला प्रगतिशील लेखक कभी नहीं करता। उस बुराई को दूर करने के लिए ही वह उस परवर्धन को अपनी कहानियों का विषय बनाता है, और जैनेन्द्र कुमार की एक भी कहानी इस सत्य को स्पर्श नहीं करती यह निर्विवाद है। इस प्रकार प्रकाशित 'विज्ञान' और 'अ-विज्ञान' कहानियाँ ली जा सकती हैं, जो स्पष्ट करती हैं कि जैनेन्द्र कुमार इस बदली कादिसि और संपर्कशील युग के जटिल यथार्थ को ठीक से न समझ पाने के कारण कहीं-कहीं पलायन कर भटक रहे हैं और आधुनिक सचेतना को किस रूप में ग्रहण कर रहे हैं।

प्रेमचन्द मार की ही भाँति घोर आत्मदर्शना लेकर कहानियों के क्षेत्र में प्रवेश भी आया। प्रगोदात्मक और वातावरण-प्रधान शैली को जगमग देकर, संवेदित गहराई में दिखी कहानी को अधिक कोमल और मानव-मानवता पूर्ण बनाने में अजेंब का उद्देश्यभीय मोहक बन रहा है। उनमें प्रणिभा और गुरुम आत्मदर्शित्व की भी कहीं नहीं रही है, पर उन्होंने गुरुम को छोड़ कर तिस और सुन्दर पर ही अपना ध्यान प्रमुख रूप से केन्द्रित किया। यहाँ पर मध्यमपूर्ण ज्ञान या है कि अजेंब गुरुम में प्रेमचन्द से प्रभावित थे और प्रगतिशील आन्दोलन के साथ थे। १९४२ और १९६७ में अजेंब ने प्रगतिशील लेखक संघ के अधिवेशनों में भाग लिया था। विभाजन की कादम्बिनी और विभाजन पूर्व की स्वतन्त्रता प्राप्ति आन्दोलन और उनमें सम्मिलित ब्रिटिश शासकवर्गीय शक्तियों के बटोर एवं निर्मम दमन का अजेंब के लेखनशील और मानव मन को घुरी तरह झकझोर दिया था, और वेचना की उसी संज्ञावरणा में उन्होंने अदनी, सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ, 'जीवनी शक्ति', 'रोज', 'मैटरबोरस' तथा बदला' लिखी। ये सभी कहानियाँ सामाजिक दायित्व का निर्वाह ही कुशलतापूर्वक नहीं करती, वरन् उनमें पूर्ण प्रगतिशीलता भी ललित होती है। प्रमुख बात तो यह है कि विभाजन के वर्षाद् शरणादिमों पर, नए और पुराने सभी बचाकारों द्वारा लिखी गई कहानियों में अजेंब की ही कहानियाँ सर्वश्रेष्ठ उतरती हैं।

पर अजेंब का ज्ञापित यह स्वाभाविक पक्ष नहीं था, और प्रगतिशील आलोचकों द्वारा उपेक्षित होने के साथ ही वे इस पक्ष से बट गए और सुन्दर ही सोच में भटकने लगे, जिसका परिणाम यह हुआ कि वे अधिकाधिक आत्मपरक होने लगे और घोर व्यक्तिपरक विचारधारा, उनकी कहानियों में चित्रित होने लगी। चूँकि अजेंब सफल कवि भी थे, और नई कविता के आन्दोलन के सूत्रधार भी, इसलिए अपनी कहानियों में नई कविता की भाँति अनास्था, घुटन, पराजय एवं कुठा को साने में उन्हें जेनेन्द्र से भी अधिक सफलता मिली। ऊपर जिन कहानियों का

उल्लेख किया गया है, उन्हें अपवाद स्वरूप छोड़ कर अज्ञेय की सभी कहानियाँ रोमानी धरातल पर लिखी गई हैं, और उनमें उन्हीं मान्यताओं एवं नैतिकता की स्थापना हुई है, जिनकी पुष्कळांत जैनेन्द्र कुमार ने की थी, और अज्ञेय ने जिसकी चरम परिणति 'हीली धोन की बतसें' और 'मेजर चौधरी की आपसी' में हुई। अन्तिम कहानी 'लेडी चैटर्सजि सवर' की आधारभूत थीम को लेकर लिखी गई है, जिस पर अज्ञेय का उपन्यास 'नदी के द्वीप' भी आधारित है। अज्ञेय की कहानियाँ अस्ती-सत्ता, अस्वन्म एव अमित दृष्टिकोण, जीवन के प्रति अस्पष्टता एवं पसादनवाद में उनके उपन्यासों से किसी भी प्रकार कम नहीं है।

अज्ञेय का शिल्प महत्वपूर्ण स्थान रखता है, यह न स्वीकारना बेमानी होगा। अज्ञेय ने शिल्प की दृष्टि से अनेक नए नए प्रयोग किए, और हिन्दी कहानियों के शिल्प पक्ष को अवश्य ही श्रेष्ठ स्तर तक ले गए, यह अमदिग्ध है, पर इसके साथ ही यह भी सच है कि उनके शिल्प का प्रभाव आज की कहानी पर तो पड़ना दरकिनार रहा, स्वयं उन्हीं के दौर में आने वाले लेखकों पर नहीं पड़ा। इसका कारण यही था कि नई कविता की अमूर्तता लादी गई साहित्यिकता, अनावश्यक रूप से आरोपित दुर्बोध एवं जटिल प्रतीक योजना ॥ उन्होंने अपने अभिनव शिल्प प्रयोग को इतना निरर्थक सिद्ध कर दिया था कि उस शिल्प परम्परा का आगे चलना कोई मायने ही नहीं रखता था। अज्ञेय ने यही चपरेम भाषा के साथ भी किए। भाषा को अवधारण एवं कृत्रिम बनाने का भी अज्ञेय ने ही 'महत्वपूर्ण' प्रयास किया है।

×

×

यशपाल का आगमन हिन्दी कहानियों के क्षेत्र में एक विरोध रखता है। वे प्रगतिशील कहानीकार थे, और समाजवादी रचना के प्रति आस्थावान् थे। उन्होंने एक स्थान पर लिखा है कि वह का उद्देश्य केवल कहानी है; कहानी-लेखक कहानी लिखना वास्तव चाहता है इसलिए कहानी लिखता है। कहानी लिखने या सुनने पढ़ने से जो सन्तोष होता है, वही कहानी का आद्योपान्त उद्देश्य होता है, अन्य कुछ नहीं। ... कहानी से रस मिलने का कारण वही कहानी के पात्र के जीवन और व्यवहार के प्रति कोवृत्त का उत्सुकता है। कहानीकार की कहानी सुनाने की इच्छा का स्रोत पात्रों या श्रोताओं से सामाजिक सम्बन्ध के आवश्यकतानुसार काल्पनिक चित्रों द्वारा अनुभूति और विचारों के आदान-प्रदान का अवसर पाना ही है। इस सामाजिक चित्र से कथाकार और श्रोता दोनों की ही अनुभूति का आत्मोत्थान का होना आवश्यक है। इस प्रकार कहानी मूलतः एक सामाजिक वस्तु हो जाती है और उसे केवल व्यक्तिगत सन्तोष का साधन कहकर छोड़ देना कहानी के मूल तत्त्व से इन्कार कर देना होगा। कहानी से पढ़ने वाला प्रभाव ही उसका प्रयोजन और उद्देश्य है। यशपाल की कहानियों की परस इसी कसौटी पर की जानी चाहिए, और कहना न होगा, उनकी कहानियाँ इस दृष्टि से पूर्णतया सफल सिद्ध हुई हैं।

सोर्दस्यता एवं सामाजिक दायित्व का निर्वाह यशपाल की कहानियों का भूम स्वर है। प्रधिकांशतः वे समस्याभूमक कहानियाँ हैं, और हमारे सामने जीवन की विभिन्न समस्याओं को प्रस्तुत करती हैं। वर्ग संघर्ष, आर्थिक शोषण, सामाजिक असमानता मूल्य विषय एवं प्रतिक्रियाकारी शक्तियों के साथ पूँजीवादी क्रूरता मनोवृत्तियों के विचार से उदात्त हैं। नई परिस्थितियों को यशपाल ने बड़ी गहराई से समझा है और समाजवादी चिन्तकों को जोय निवासने का प्रयत्न किया है। करने यह भवा सदन उन मूल्यों एवं सत्तों का अन्वेषण हो रहा है, जो

समाजवादों को स्थापना कर सकें और वर्तमान रूप-विधान को परिष्कृत कर सकें। उनकी दृष्टि स्वयं एवं समाज तो रही ही है, साथ ही उन्होंने कदै ही मानव को प्रगतिशील पथ पर ही गतिशील किया है। उनकी वास्तविकी वास्तव एवं विस्वागत के दृढ़ स्वभाव से पुरित है और साथ ही जीवन के बदलने सदस्यों, परिवर्तित मानदण्डों एवं भाषु-निक संवेचना को बदल करने में पूरी तरह से समर्थ है।

यद्यपि ने विवेचन समाजवादी यथार्थवाद (Socialist Realism) का चित्रण किया है, और आरोपित दुर्घोष एवं जटिल प्रतीक-विधान एवं अमूर्त विमिश्र योजना के स्थान पर सीधे-सादे शिल्प को अधिक अस्मादा है और वस्तुवरक दृष्टिकोण से अपनी पूर्ण संवेदनशीलता के साथ जीवन के बहुविधिय पक्षों को कहानियों का विषय बनाया है। इन्हे पूर्ण यथार्थता एवं ह्यमाधिकता के साथ रचानुभूति के स्तर पर प्रस्तुत करने में यद्यपि को पूरी सफलता प्राप्त हुई है। यद्यपि क पात्र जीवन के यथाप सं लिए गए हैं, और वे जीवन की विराटता एवं विविधता को व्यापक परिवेष्ट में प्रस्तुत तो करते हैं। पर इसके साथ यह भी सत्य है कि उनके अधिकांश पात्र नियमित गति में बढ़ने और विकसित होते हैं। अभीष्ट लक्ष्य को प्राप्ति एवं सत्य की अभिव्यक्ति, की दिशा में प्रायः यद्यपि इन पात्रों को बेजान-सा कर कठपुतलियों की भाँति नचाते हुए अपने लक्ष्य तक पहुँचते हैं। इससे कहानियाँ प्रगतिशील तो लगती हैं, पर उनकी प्रभावशीलता बहुत दूर तक म्यून हो जाती है। यह कसाराक दोषैय्य उनकी कई कहानियों में साफ सधित किया जा सकता है, पर सधोप यही है कि यद्यपि आज के नए सामाजिक यथार्थ का उद्घाटन करने में प्रगतिशील पथ से कभी विमुख नहीं हुए।

×

×

×

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार इस दौर के प्रमुख कहानीकारों में हैं। 'बापसी,' 'पहला नास्तिक' तथा 'तीन दिन' आदि उनके अनेक कहानी संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। चन्द्रगुप्तजी की कहानियों में सामाजिक दायित्व का निर्वाह एवं सोद्देश्यता निरन्तर मिलती है। आत्म परक धारा के साथ न चलकर उन्होंने प्रेमचन्द की सामाजिक धारा के साथ अपना सम्बन्ध बराबर बनाए रखा, और एक-से-एक अच्छी कहानियाँ लिखी। उनका दृष्टिकोण प्रगतिशील है, और जीवन के प्रगतिशील तत्वों को खोज कर उन्हीं के बारीक-से-बारीक रेशों से उन्हीं अपनी कहानियाँ समुचित की हैं। इसमें उन्हें इसलिये भी सफलता प्राप्त हुई है, क्योंकि उनकी यथार्थ की पकड़ बड़ी गहरी है, और उनकी दृष्टि बड़ी स्वस्थ एवं समर्थ रही है। अपने युग के जटिल यथार्थ को उन्हीं पूरी तरह से समझा है, और उसे बड़ी स्वाभाविकता के साथ प्रस्तुत किया है। आसपास के परिचित परिवेश को सामाजिक सन्दर्भों में विराट मानवीय चेतना के साथ प्रस्तुत करने में उन्हें यथेष्ट सफलता प्राप्त हुई है।

चन्द्रगुप्त जी कलावादी नहीं, कहानीकार हैं। उनकी कहानियों में सामाजिक यथार्थ तो मिलता है, कलावाजियाँ नहीं। उनकी कहानियों का शिल्प सीधा-सादा होते हुए भी मल-से-शिल से चुस्त और दुरुस्त है, और उनमें परम्परागत मिहिर पूरी तरह प्रकट हुआ है। शिल्प प्रयोग के धक्कर में उन्होंने अपनी कहानियाँ जानबूझ कर मंष्ट नहीं की हैं। उनकी कहानियाँ इसीलिये प्रभावशाली हैं, और मन की गहराइयों को जाने में सफल होती हैं। उनका प्रभाव-मन पर गहरा और स्थायी पड़ता है। प्रेमचन्द की परम्परा को व्यक्तिसीमित धारा के मुकाबले में जीवित रखने और विकसित करने में चन्द्रगुप्तजी का उत्प्रेक्षणीय योगदान रहा है।

x

x

x

बलवन्तसिंह उचित अर्थों में हिन्दी के पहले आचलिक कथाकार है। पंजाब के निम्न-मध्यवर्ग के जीवन को लेकर वहाँ के लोक-जीवन, लोक-गीतों, आचार व्यवहार एवं संस्कृति को अपनी कहानियों में यथार्थ ढंग से उभारने का प्रयास बलवन्तसिंह ने बड़ी सफलता से किया है। उनकी कहानियाँ स्थानीय परिवेश और करमट में डूबी होने के बावजूद व्यापक आयामों को स्पर्श करती हैं, और सबंजनीन बन जाती हैं। उनकी कहानियों के उचित मूल्यांकन अभी तक न हो सकने का एकमात्र प्रमुख कारण यह है कि वे गन्दी साहित्यिक राजनीति के शिकार बन गए हैं। उनके विरोधियों ने अत्यन्त सस्ते स्तर पर उतर कर उनके विरुद्ध विप्लव एवं धूमिल प्रचार फैलाते हुए उन्हें उर्दू का कहानीकार घोषित करने की चेष्टा की है। जबकि सच्चाई यह है कि १९४७ में विभाजन के पश्चात् भारत आने पर उन्होंने हिन्दी को राष्ट्र-भाषा होने के कारण उसके महत्व को स्वीकार किया और उर्दू में अत्यधिक सफलता प्राप्त करने के बाद भी हिन्दी में लिखना प्रारम्भ किया। और तब से निरन्तर हिन्दी में ही लिखते आ रहे हैं। हिन्दी में अब तक उनकी संकलित कहानियाँ प्रकाशित हो चुकी हैं और हिन्दी पाठकों में वे अपना एक महत्वपूर्ण स्थान बना चुके हैं।

बलवन्त सिंह की कहानी की पकड़ खूब है। उनकी कहानियाँ कलात्मक साचे में डली हुई अपूर्व शिल्प-निर्वाह के साथ प्रस्तुत होती हैं। इसके होते हुए भी उनमें सहजता एवं सादगी के साथ अनगड़ता प्रतीत होती है। इस दृष्टि से उन्हें अपार सफलता प्राप्त हुई है। उन्होंने, साथ ही यह है, कभी कला-कला के लिए जैसे सिद्धान्त को स्वीकार कर अपनी कहानियाँ नहीं लिखी। वे पंजाब में अपने जीवन का वादी भाग बीता चुके हैं। वहाँ की मिट्टी-मिट्टी की सुवास उनके मन में बसी हुई है। मुझे तो ऐसा लगता है, पंजाब से हिन्दी में आने वाले सभी लेखकों में पंजाब की आत्मा का जितनी निरटता है अनुभव बलवन्त सिंह ने किया है, उतना किसी भी अन्य लेखक ने नहीं। और यही कारण है कि उनकी

कहानियों में चित्रित पंजाब का जीवन आरोपित या कृत्रिम नहीं प्रतीत होता, और न ही उसमें कही अयथार्थता परिलक्षित होती है।

बलवंत सिंह की उच्च कोटि की कहानियों में 'समझौता', 'दीमक', 'पंजाब का असबेला', 'जग्गा', 'तीन बातें', 'ग्रन्थी', 'खुददारी', 'सम्झे', 'पहला परपर', 'नया मकान', 'अपरिचित', 'मैं जरूर रोऊँगी', 'प्रतिध्वनि', 'पेपरबेट', और हास की प्रकाशित कहानी 'बाँध' है। इनकी आँचलिक कहानियों की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वह आँचलिकता कहानियों पर आरोपित नहीं है। वह कहानी के बीच से उभर कर आती है। इसीलिए उनमें स्वाभाविकता का गाढ़ा रंग सामने आता है, जिसके कारण इन कहानियों को पढ़ते समय ऐसा लगता है कि सारी बातें लेखक की अपनी भोगी हुई हैं, जिन्हें वह इतनी यथार्थता एवं विश्वसनीय तरीके से उपस्थित कर रहा है। बलवंत सिंह प्रगतिशील कहानीकार हैं। उन्होंने कभी जागरूक सामाजिक परम्परा से अपना सम्बन्ध विच्छिन्न नहीं किया और सदैव सोहेय कहानी लिखते रहे। उनकी कहानियों के पात्र मानव जीवन के बहुमुखी पक्षों को स्पर्श करते हुए अपूर्व जिवोविया से भरपूर हैं। वे जीवन जीने के हिमायती हैं, जीवन से पलायन करने के नहीं। इसीलिए उनकी कहानियों में सामाजिक जवाबदेही पूरे तौर पर प्रतिध्वनित होती है। मशीन मूल्यों के प्रति आग्रह एवं विद्वान् उनकी दृष्टि की कहानियों के मूल स्वर हैं। 'गलियाँ' कहानी में बलवंत सिंह का नया वैचारिक स्तर स्पष्ट हुआ है और वह उनकी सर्वश्रेष्ठ कहानी बन गई है।

×

×

×

इस दौर में प्रगतिशील कहानीकारों में अमृतराय का स्थान विशेष उल्लेखनीय है। 'भोर से पढ़ने', 'कठमरे', 'कस्बे का एक दिन', 'इतिहास', 'नास घरों', तथा 'जीवन के पहलू' आदि अमृतराय के अनेक कहानी संग्रह प्रकाशित हुए हैं, जिनकी अनेक कहानियाँ काफी लोकप्रिय भी हुई हैं। मोद्देस्य एक सामाजिक, प्रगतिशील कहानियाँ लिखने में अमृत को विशेष क्वालिटी मिली है। उनकी कहानियाँ जीवन में विभिन्न पहलु बड़ी सफलता से प्रस्तुत करती हैं। कसा-कसा के लिए न लिखी जाकर उनकी कहानियाँ जीवन के उपायों को बिखित करने के लिए लिखी गई हैं। उनकी कहानियों में समाजवादी यथार्थवाद (Socialist realism) बड़ी सफलता के साथ बिखित हुआ है। आर्थिक शोषण, वर्ग संघर्ष, सामाजिक असमानता, भोकरछाही, अन्याय, निम्न-मध्यवर्ग की घुटन-आत्म-पीडन एवं कूटा आदि उनकी कहानियों के मुख्य विषय हैं, जो मिलकर प्रभावशाली धीम हाँकार करते हैं। प्रत्येक सामाजिक विवर्तिता की अमृतराय ने अच्छी गल बनाई है, और अपने सीधे व्यंग्य एवं प्रसन्नक बार से उनकी अच्छी खबर भी है।

अमृत की कहानियों में जीवन की सच्ची तस्वीर प्राप्त होती है। उनमें कभी कोई बनावट या छोट-मरोड नहीं है और न प्रगतिशीलता को उन पर जबर्दस्ती आरोपित किया गया है। यही वे यशपाल से अलग हो जाते हैं। यशपाल की कहानियों से बिल्कुल भिन्न अमृत की कहानियों में प्रगतिशीलता कहानी की आत्मा बनकर ही उभरती है, कहानी से अलग नहीं। उन्होंने कभी प्रतिश्रियावादी तत्वों को प्रगतिशीलता का जामा पहना कर प्रस्तुत करने की भी चेष्टा नहीं की है। उन्होंने जीवन के यापय के अनेक टुकड़े ज्यों-के-त्यों प्रस्तुत कर दिए हैं। पर इसका अभिप्राय यह नहीं है कि इन कहानियों में अमृत की फोटोग्राफी की कला मात्र ही सामने आई है और वे प्रकृतवादी कहानियाँ हैं। यह भ्रमपूर्ण दृष्टिकोण होगा। 'आह्वान', 'कीचड़', 'व्यथा का सरगम', 'खाद और फूल', 'फिर सुबह हुई', 'नया आदमी नया जन्म', 'दूरियाँ', 'हम

रखेल', 'मरुस्थल', 'तीन चित्र', 'भीली मिट्टी', 'बंमार की औताद', 'मशीन का खेल', 'स्टिस साइफ', 'मंगलाचरण', तथा 'नई कहानियाँ' के अगस्त १९६४ में प्रकाशित उनकी ताज़ा कहानी—ये सभी आज के जीवन के बहुविध पक्षों को एक विद्याल कक्ष में इस यथार्थ ढंग से प्रस्तुत करती हैं कि वे जीवन की सत्य प्रतिकृति ही जात होती हैं। पर इन कहानियों के भीतर व्याप्त लेखक की आस्था, जागदकता, विश्वास एवं सामाजिकता उन्हें प्रकृतवाद की संकुचित सीमाओं से ऊपर उठा देती है।

अमृत की कहानियाँ हर लिहाज से नयी हैं। उनमें नया जीवन बोध नयी सवेदना, नया रस, नए कथ्य एवं कथन तथा नवीन शिल्प एप्रोच आदि इस सीमा तक प्राप्त होती हैं कि आज की कहानी की चर्चा करते समय उन्हें दृष्टि से ओझल कर देना बिल्कुल असंगत-सी बात होगी। आज जब हम 'नई' कहानी में सामाजिकता, सोद्देश्यता एवं यथार्थता के साथ प्रगतिशीलता और आधुनिक सवेदना को बहन करने की ससमता की बातें करते हैं, तो अमृत की कहानियाँ सबसे पहले दिमाग में आती हैं। 'नई' कहानी का अपना झण्डा गाड़ने वाले (कुछ लोग 'नई' कहानी को अपनी पतृक सम्पत्ति समझते हैं।) जिस तरह गैर-जिम्मे-दाराना बातें करते हैं, और फतवे देते हैं, उनसे हट कर उन्हीं भतीहाओं द्वारा बताई गई आज की 'नई' कहानी की विशेषताओं की कसौटी पर जब हम अमृत की कहानियाँ कहते हैं, तो भतीजे बिल्कुल साफ और विवादरहित रूप से सामने आते हैं। उनकी कहानियाँ आज की किसी भी मन्दी एवं श्रेष्ठ कहो जाने वाली कहानी की विशेषताओं से पूरित हैं, और सच बात तो यह है कि यदि आज की कहानी के प्रतिक्रियावादी लेखकों की बात हम छोड़ दें, तो जागरूक, प्रगतिशील एवं सामाजिक जवाबदेही से युक्त लेखकों की सृजन प्रक्रिया पर अमृत की कहानियों का गहरा इम्पैक्ट पड़ा है, जिसे नकारा जाना अब सम्भव नहीं रहा है।

उपलब्धियाँ एवं स्पष्टीकरण



पीछे इस बात को स्पष्ट किया जा चुका है कि किस प्रकार १९५० के पश्चात् पूरी एक नई पीढ़ी सामने आई, जिसने हिन्दी कहानी को अर्थ की गरिमा एवं मर्यादा की संवत्सा नई अभिव्यक्ति दी। यहाँ दुबारा उसका उल्लेख करना अनावश्यक पुनरावृत्ति होगी। इस दशक को हम १९६० तक सीमित करके देखें, तो अनेक लेखक उल्लेखनीय स्थान बनाते दृष्टिगोचर होते हैं। इस दशक के बाद पूरी-की-पूरी एक नई पीढ़ी सामने आ जाती है, जिसका उल्लेख आगे किया गया है। वह इस पीढ़ी से कहाँ भिन्न है और उस भिन्नता का क्या अर्थ है, इसे वही मध्यस्थान स्पष्ट किया गया है। यह विभाजन केवल सुविधा के लिए किया गया है, इसका अर्थ नई कहानी का विभाजन करना नहीं है। यहाँ नामों का त्रय लेखन स्तर की दृष्टि से नहीं, लेखन समय की दृष्टि से रखा गया है, जिसमें लेखकों की भूमिकाओं का आश्रय लिया गया है।

×

×

×

६४ : : नई कहानी की मूल संवेदना

रघेल', 'महत्त्वस', 'तीन चित्र', 'गीसी मिट्टी', 'धमार की आँसाद', 'मशीन का खेल', 'स्टिल साइफ', 'मंगलाचरण', तथा 'नई कहानियाँ' के अगस्त १९६४ में प्रकाशित उनकी ताजा कहानी—ये सभी आज के जीवन के बहुविध पक्षों को एक विशाल कंवेस में इस यथार्थ ढंग से प्रस्तुत करती हैं कि ये जीवन की सत्य प्रतिकृति ही ज्ञात होती हैं। पर इन कहानियों के भीतर व्याप्त लेखक की आस्था, जागरूकता, विश्वास एवं सामाजिकता उन्हें प्रकृतवाद की संकुचित सीमाओं से ऊपर उठा देती हैं।

अमृत की कहानियाँ हर लिहाज से नयी हैं। उनमें नया जीवन बोध नयी संवेदना, नया रस, नए कव्य एवं कथन तथा नवीन शिल्प एप्रोच आदि इस सीमा तक प्राप्त होती हैं कि आज की कहानी की धर्चा करते समय उन्हें दृष्टि से ओझल कर देना बिल्कुल असंगत-सी बात होगी। आज जब हम 'नई' कहानी में सामाजिकता, सोद्देश्यता एवं यथार्थता के साथ प्रगतिशीलता और आधुनिक संवेदना को बहान करने की सक्षमता की बातें करते हैं, तो अमृत की कहानियाँ सबसे पहले दिमाग में आती हैं। 'नई' कहानी का अपना झण्डा गाड़ने वाले (कुछ लोग 'नई' कहानी को अपनी पैतृक सम्पत्ति समझते हैं।) जिस तरह गैर-जिम्मे-दाराना बातें करते हैं, और फतवे देते हैं, उनसे हट कर उन्हीं मसीहानों द्वारा बताई गई आज की 'नई' कहानी की विशेषताओं की कसौटी पर जब हम अमृत की कहानियाँ कहते हैं, तो नतीजे बिल्कुल साफ और बिबादरहित रूप से सामने आते हैं। उनकी कहानियाँ आज की किसी भी अच्छी एवं श्रेष्ठ कही जाने वाली कहानी की विशेषताओं से पूर्णित है, और सच बात तो यह है कि यदि आज की कहानी के प्रतिक्रियावादी लेखकों की बात हम छोड़ दें, तो जागरूक, प्रगतिशील एवं सामाजिक जवाबदेही से युक्त लेखकों की सृजन प्रक्रिया पर अमृत की कहानियों का गहरा इम्पैक्ट पड़ा है, जिसे नकारा जाना अब सम्भव नहीं रहा है।

उपलब्धियाँ एवं स्पष्टीकरण

पीछे इस बात को स्पष्ट किया जा चुका है कि किस प्रकार १९५० के पश्चात् पूरी एक नई पीढ़ी सामने आई, जिसने हिन्दी कहानी को अर्थ की गरिमा एवं मर्यादा की सर्वथा नई अभिव्यक्ति दी। यहाँ दुबारा उसका उल्लेख करना अनावश्यक पुनरावृत्ति होगी। इस दशक को हम १९६० तक सीमित करके देखें, तो अनेक लेखक उल्लेखनीय स्थान बनाते दृष्टिगोचर होते हैं। इस दशक के बाद पूरी-की-पूरी एक नई पीढ़ी सामने आ जाती है, जिसका उल्लेख आगे किया गया है। वह इस पीढ़ी से कहाँ भिन्न है और उस भिन्नता का क्या अर्थ है, इसे वही यथा-स्थान स्पष्ट किया गया है। यह विभाजन केवल सुविधा के लिए किया गया है, इसका अर्थ नई कहानी का विभाजन करना नहीं है। यहाँ नामों का क्रम लेखन शतर की दृष्टि से नहीं, लेखन समय की दृष्टि से रखा गया है, जिसमें लेखकों की भूमिकाओं का आशय लिया गया है।

×

×

×

६६ :: नई कहानी की भूस संवेदना

धर्मवीर भारती का एक कहानी संग्रह 'बाँद और हटे बाँद' वर्षों पूर्व प्रकाशित हुआ था, उसके बाद उनकी कुछ प्रसिद्ध कहानियाँ 'गुल की बन्नी', 'सावित्री नं० २', 'यह मेरे लिए नहीं' तथा 'आखिरी मकान' आदि प्रकाशित हुई हैं। इनके अतिरिक्त उनकी उल्लेखनीय कहानियाँ 'धुआँ', 'मरीज मम्बर सात', 'अगला बरस', 'हरिनाकुल का बेटा', 'कुलटा' हैं। भारती की कहानियाँ नगरीय जीवन पर अधिक टिकी हैं और वहाँ के निम्न-मध्यवर्ग के जीवन उन्होंने अत्यन्त सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि एवं यथार्थता से चित्रण किया है। भारती प्रारम्भ में प्रगतिशील आन्दोलन के साथ रहे हैं, और कहानियों पर इसकी स्पष्ट छाप देखी जा सकती है। तथाकथित आलोचकों की भाँति सिद्धान्तवादिता अथवा प्रत्येक वाक्य में सत्य और सूरज उगाने के बजाय उनकी कहानियाँ में आस्था, विश्वास, संकल्प और संघर्षशील क्षमता की प्रवृत्ति मिलती है जिससे कहानियाँ विशिष्टता प्राप्त कर सकी हैं।

भारती अपने को स्वतः मे सम्पूर्ण, निस्संग, निरपेक्ष, सरय नहीं करते। उनकी कहानियों पर स्वभावतः उनकी परिस्थितियों, जीवन और आकर चले जाने वाले लोग, समाज, धर्म, संघर्ष, समकालीन नीति और साहित्यिक प्रवृत्तियों का यथेष्ट प्रभाव पड़ा है। उन्होंने स्थान पर लिखा है, कितना अजीब अकेलापन है—राह है—कहीं घर है लेकिन कुछ भी नहीं। एक विराट् अनस्तित्व। अन्धेरा, श्चय, विराट्, अथाह और उसके समक्ष में—निहत्था—अपने और भविष्य से भी वंचित। जहाँ पहुँचा था वहाँ से चला हूँ, जहाँ से था वहाँ जा रहा हूँ, पर जहाँ पहुँचा था, वह हूँ श्रुता है और जाना है, वह पता नहीं, अन्धेरे के पार है भी या नहीं। एक निःसंश्लेष, अन्धकार...इसीलिए भारती स्वीकारते हैं कि

६८ :: नई कहानी की मूल संवेदना

नशी चाहते । जीना चाहते है और अनस्तित्व में से अस्तित्व
लिए अभिव्यक्त करना चाहते हैं अपने को, और बिना संसार
अपने को अभिव्यक्त कैसे करेंगे, अतः हम किसी एक स्तर पर
और अर्थ देते हैं हर चीज को और हर चीज के माध्यम से अपने
पाए हुए और पाकर खोये हुए संसार को किसी एक स्तर पर
हैं । ऐसे स्तर पर जहाँ कुछ भी फिर कभी धुंधला और अर्पहीन न

इसी पृष्ठभूमि पर धर्मवीर भारती की कहानियों का मूल
होना चाहिए । उनमें पूरे से एक को पा लेने और एक इकाई के
से पूरे परिवेश को खोजने और उरो इकाई से सम्बद्ध करने की
स्पष्टतया लक्षित होती है । इन कहानियों में जीवन में जीए हुए
भयों, संवेदनों—सुख-दुःख को स्वानुभूति के स्तर पर साया
चित्रित किया गया है, जिसमें लेखक होते हुए भी पूर्णतया निः
और यह तटस्थता ही इन कहानियों का गहन संवेदनशील
पूरित करती है । इन कहानियों में जो उल्लेखनीय तथ्य
होता है, वह यह कि भारती भी अपनी चरम निजि अ
और व्यापक संसार, दान और निरवधि काल के बीच
राह पर बही एक भूमि है, जहाँ शून्य को पराजित कर हम
हैं स्थापित देने के लिए और सामंजस्य पाने के लिए ।
कारण बदायित यह है कि धर्मवीर भारती यह स्वीकारते हैं, एक
पूर्ण भावस्थिति है, जो अपने को रचनाकार मानने हुए भी अप
सामान्य से घृषक नहीं मानती, रोजमर्रा की जिन्दगी में अपने को
गिनी नहीं मानती । ऐसे लोग असाधारणता का माना नहीं अ
महान रूप में जीवन को सम्पूर्ण परिवेश में जीने के हामी हैं, स्था
को हारने नहीं, जगत् को अस्वीकारते नहीं, और अपने हर अवेग

विन के द्वारा अपने को 'सर्व' से 'प्रत्येक' में जोड़ने की

भारती की दृष्टि कुछ कहानियाँ, विशेषतः 'गुल की धमो', 'यह मेरे लिए नहीं', 'बन्द घनी का आखिरी मकान' और 'सावित्री न० २' को देखकर कुछ 'सुविज्ञ जनो' (!) ने अनास्था, विम्व्रान्त स्थितियों एवं कुष्ठा का आरोप लगाया है, जो कम हास्यास्पद नहीं है। चाहे वह दीनू की पुकार हो या सावित्री की कुरुणा, इन सभी कहानियों के पात्रों में अपूर्व संप्राणता ही नहीं यथार्थ की गहरी पकड़ सक्षित होती है। मैं समझता हूँ, भारती की कहानियों की सर्वाधिक प्रमुख विशेषता यह है कि उनके पात्र एवं स्थितियाँ यथार्थ जीवन के सोंगो एवं स्थितियों की स्थानापन्न (Substitutes) बनकर उभरती हैं, यही कारण है कि वे हमारे अपने जीवन के विभिन्न रंगों के सजीव एवं यथार्थ चित्रण प्रतीत होते हैं और उद्बलित करते हैं। 'हरिनाकुल का बेटा', 'कुल्टा', 'अगला अवतार' तथा 'मरीज न० सात' आदि कहानियों में भारती की आस्था-विश्वास एवं जीवन से जुझने की अपूर्व जिजीविषा का सकेत मिलता है। इन कहानियों में गहन मानवीय संवेदना और सजग सामाजिक चेतना दृष्टिगत होती है। सोहेयता एवं नवीन मूल्यान्वेषण के आधार पर नव-मानववाद की स्थापना उनकी कहानियों का मूल स्वर है। आधुनिक सचेतता को बढ़ाने में पूर्णतया सक्षम भारती की कहानियों में अपूर्व संवेदनशीलता, सामाजिक दायित्व का निर्वाह करने का आग्रह, नवीन सत्त्वों की खोज एवं स्थापना और यथार्थपरक सामाजिक परिवेश के बहुविध पक्षों के सूक्ष्म उद्घाटन करने की प्रयत्नशीलता परिलक्षित होती है, जिसमें उन्हें अभूतपूर्व सफलता प्राप्त हुई है।

शिल्पगत दृष्टि पर भी धर्मवीर भारती की कहानियाँ सफल सिद्ध हुई हैं, पर वे राजेन्द्र यादव के अर्थ में उद्देश्यहीन ढंग से कलावादी नहीं हैं और न सिन्हा के अभिनव प्रयोगों के प्रति उनका अदृष्ट आग्रह है। उनका शिल्प के नए रूपों की खोज वक्ष्य को प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करने की अनिवार्यता से उत्पन्न भाँग है, निरर्थक पच्चीकारी नहीं। यही कारण है कि रूप या फॉर्म के परम्परागत स्वरूप के प्रति विद्रोह

और नए शिल्प एप्रोच की उनकी भीमाएँ रही हैं, जिनमें गोदेयता ही आग्रह अधिक रहा है। उनकी भाषा चित्रात्मक है और वह असंग्रह विधानों का निर्माण करती है। जो अमिथ्यक्ति का सशक्त माध्यम बन-कर उभरती है।

मोहन राकेश ने कहानी के क्षेत्र में एक लम्बी यात्रा तय की है और नई कहानी के सम्बन्ध में उनके उल्लेख किए बिना कोई चर्चा अधूरी प्रतीत होती है। 'इंसान के गण्डहर', 'नए बादल', 'जानवर और जानवर' 'एक और जिदगी' आदि उनके अनेक कहानी संग्रह प्रकाशित हुए हैं, जिनकी उल्लेखनीय कहानियों में 'मलबे का मासिक', 'मंदी', 'परमात्मा का कुत्ता', 'अपरिचित', 'उसकी रोटी', 'मिस पाल', 'एक और जिदगी', 'सुहानिर्ग', 'नए बादल' आदि काफी प्रसिद्ध हुई हैं। उनकी कहानियों का सरलता से वर्गीकरण किया जा सकता है। एक वर्ग उनकी आदर्शवादी कहानियों का है, जो परिमलित सन्दर्भों में प्रेमचन्द परम्परा की कहानियाँ प्रतीत होती हैं। इनमें 'मलबे का मासिक', 'मंदी', 'जगला' आदि मुख्य हैं। दूसरा वर्ग जिदगी के कटु यथार्थ को सत्य ढंग से प्रस्तुत करने वाली कहानियों का है, जिसमें 'नए बादल', 'उसकी रोटी', 'परमात्मा का कुत्ता', आदि मुख्य हैं। तीसरा वर्ग पेचीदा कहानियों का है, जिसमें 'जानवर और जानवर', 'मिस पाल', 'ग्लास टैंक', 'फौलाद का आकाश', 'चरुम' आदि की गणना की जा सकती है। चौथा वर्ग ऐसी कहानियों का है जिनका मूल स्वर सेक्स है इनमें गुनाहे

१. नई कहानियाँ (दिसम्बर १९६४), दिल्ली।

२. धर्मयुग (दिसम्बर १९६४), धर्मई।

‘ब्रह्मसूत्र’, ‘अभिहित कथन’, ‘ब्रह्मसूत्र की व्याख्या’, ‘उपनिषद् अध्याय’, ‘निर्वाण’, ‘पञ्चाङ्गानुष्ठान’, ‘पौनर्विक्रम का पर्वण्य’, तथा ‘श्रुति-विज्ञान’,^१ आदि ग्रन्थ है। इनकी अनुष्ठानियों को लेकर जो कहानियाँ मोहन राकेश ने लिखी हैं, वे अत्यन्त आनन्दपूर्ण बन गई हैं जिनमें ‘श्रुतिमित्र’ तथा ‘एक कोर दिवसों’ उल्लेखनीय हैं।

मातृसंस्कार की कहानियों को प्रमुख विशेषता अनुष्ठान को उसके परिणाम में देवता की उपासना दर्शाता है। उनके अनुसार आदमी ‘पूरे’ को एक मन्त्र नहीं देता बल्कि देता है। श्रुति पूरे के साथ, उसके अन्तर और उसके मध्यम-मध्यमवर्ग भी कहने के पूरे को एक साथ स्मरण नहीं कर पाता। इसमें ‘पूरे’ के साथ करने देने में ही वह इन्कार करे, तो वह इन्कार उसकी सोचा ही बनना है। पर कई बार कोरा हठ, श्रुतिपूरी और श्रुतिपूरी भी। वे स्वीकारते हैं कि इन्कार के रूप में आदमी का अपना एक अलग अस्तित्व है। उस अर्थ में निष्कल और समाहार का भी, पर दूसरी इन्कारियों में अन्तर्गत और निष्कल वह नहीं पर नहीं है। इन्कार के रूप में अपने को जानना भी उसके ‘पूरे’ के अन्तर होने का ही परिणाम है। अपनी के रूप पर हठ आदमी अपनी जगह ‘एक’ है। अकेला हालाँकि नहीं भी नहीं, पर बोध के रूप वह किसी भी तरह ‘एक’ या ‘ब्रह्म’ नहीं है। साथ में वह प्रभावों को मनेटना है और प्रभावों की अनुष्ठान में ही उसके ‘मन्त्र’ होने की स्थिति सम्मान्य हो जानी है। यह एक अनिवार्य वैज्ञानिक परिस्थिति है कि इन्कार के रूप में अपना कोई गति नहीं है।

मोहन राकेश की ये कहानियाँ, जो सामाजिक मन्दर्भों में विकसित हुई हैं और जिनमें व्यवस्थापरक सामाजिक दृष्टिकोण उभरा है, उनका कथ्य किसी अकेले व्यक्ति का न होकर पूरे समय का है और वह है एक आहुतियाँ, निरन्तर बढ़ती हुई आहुतियाँ। आहुतियाँ में एक गहरा असन्तोष

भी है धीरे विद्रोह भी, पर उनकी परिणति आस्था, संकल्प और संघर्ष में ही हुई है। इन कहानियों में जो सामाजिक यथार्थ उभरता है, वह मोहन राकेश की मूढम अन्तर्दृष्टि, सजगता एवं सामाजिक दायित्व के निर्वाह की भावना से पूरित है। इनमें अनुभूति का जो स्तर प्राप्त होता है, उसका प्रत्यक्ष सम्बन्ध ममतालीन यथार्थ, समय एवं परिवेश से है—व्यक्ति से परिवार, परिवार से गाँव और राष्ट्र से मानव-समाज तक का पूरा परिवेश। स्वयं मोहन राकेश की धारणा है कि वे इनमें से किसी एक से बटे रहकर शेष से जुड़े नहीं रह सकते, अपने पाम के सन्दर्भों से आँख हटाकर दूर के सन्दर्भों में नहीं जी सकते। 'जगता', 'एक और जिन्दगी', 'मन्दी', 'मसखे का मालिक', 'उसकी रोटी', तथा 'नए बादल' आदि कहानियाँ इस तथ्य को प्रमाणित करती हैं। मूलतः वे समष्टि चिंतन से प्रभावित कहानीकार हैं, पर उनकी ऐसी कहानियाँ भी हैं, जिनमें व्यक्ति चिंतन अभिव्यक्त हुआ है। 'सहागने', 'मिस पाल', 'एक और जिन्दगी' आदि ऐसी ही कहानियाँ हैं। इन कहानियों में नए सामाजिक सन्दर्भों की खोज का प्रयत्न लक्षित होता है और अपनी व्यक्ति चिंतन से प्रभावित कहानियों में भी वे व्यापक परिवेश में सामाजिक यथार्थ की दृष्टि को बिस्मृत नहीं कर पाते, इसलिए स्थूल अर्थ में तो वे व्यक्ति चिंतन की कहानियाँ हैं, पर सूक्ष्म अर्थ में वे समष्टिगत चेतना का सम्बल बन जाती हैं। उनकी कहानियों में आधुनिकता के सन्दर्भ भी इन्हीं दोनों स्तरों पर खोजा जा सकता है, पर कुल मिलाकर ये सभी कहानियाँ सन्निष्टता के गुणों से ओत-प्रोत हैं, जिनमें सजग सामाजिक चेतना, मूल्यों के प्रति निष्ठा, मानव के प्रति आस्था एवं नए यथार्थ के सूक्ष्म-से-सूक्ष्म तत्वों को पहचानने की क्षमता का आभास प्राप्त होता है।

लेकिन राकेश की वे कहानियाँ, जिन्हे उन्होंने कदाचित् सामयिक कहानी प्रेक्षक को ध्यान में रखकर लिखा है, उनकी कहानी कला के दूसरे पक्ष का परिचय देती हैं, जिनसे व्यक्तिगत स्तर पर मैं सहमत नहीं

हैं। 'गलासटंक', 'फोनाद का आकाश', 'पाँचवे भाते का प्लैट' तथा 'सेप्टी-पिन' आदि कहानियाँ मुझे पूर्णतया उद्देश्यहीन लगती हैं और जिस यथार्थ के उद्घाटन एवं नए सामाजिक सन्दर्भों के अन्वेषण के लिए ये इतने प्रस्थान हैं उस लिहाज से इन कहानियों पर सहसा विश्वास नहीं होता। इनमें मनोरंजन अधिक लगता है और सिम्बलिज्म, अर्था-भिव्यक्ति, सांकेतिकता तथा अमूर्त प्रतीक विधान के बावजूद ये कहानियाँ कोई प्रभाव डालने में असमर्थ रहती हैं और मोहन राकेश के ही दायों में कहें, तो वे हमें कोई नई दृष्टि यथार्थ की नहीं देती, मात्र लिखलिखापन छरपन्न करती हैं। सन्तोष का विषय यह है कि इस ढंग की कहानियाँ उन्होंने अधिक नहीं लिखी हैं।

शिल्प की दृष्टि से राकेश की कहानियाँ दो वर्गों में आएँगी। एक वर्ग उन कहानियों का है, जिनमें प्रयासहीन शिल्प के कारण कथ्य सीधे एवं महज ढंग में पाठको तक पहुँचता है। दूसरा वर्ग उन कहानियों का है, जिनमें शिल्प प्रयोग अत्यन्त दुर्लभ एवं जटिल सायास ढंग से किए गए हैं। इस सम्बन्ध में मोहन राकेश को कला के शिल्प को या कला की चस्तु या कलाकार की अनुभूति से अलग करके देखना गलत लगना है क्योंकि अनुभूति का अपना ही एक शिल्प होता है, जिसकी, अपने माध्यम की सीमाओं में, हर कलाकार खोज करता है। हर युग की वास्तविक कला अपने युग कथ्य को अपने में समेट कर चलती है और उमी के अनुसार अपने अन्दर से अपने शिल्प का विकास करती है। इसलिए शिल्प को सराफने या बदलने की बात प्रश्न रूप में मोहन राकेश के सम्मुख नहीं आती। वह यथार्थ और उसकी अनुभूति को उसके अपने शिल्प में प्रयत्न करने की प्रक्रिया को महत्वपूर्ण स्वीकारते हैं, जो कि हर-एक के लिए हर बार एक नई चुनौती हो सकती है। इसीलिए राकेश की कहानियों में भारतीय की कहानियों की भाँति अनावश्यक पच्चीकारी नहीं है और न वे कलावादी हैं। उनके पास मूलतः एक नई स्वस्थ सामाजिक दृष्टि है और च्यविन, परिवेन एवं नवीन सामाजिक सन्दर्भों को सूक्ष्मता से पहचाने

जागर बाने की अपूर्व क्षमता है, जिगजा प्रमाण उनकी समष्टि में प्रभावित अनेक कहानियाँ हैं।

नरेश मेहता मूलतः कवि हैं। कहानी के क्षेत्र में यद्यपि वे बाद में, फिर भी घीघ्र ही उन्होंने प्रथम पवित्र के कहानीकारों में अपनी बना ली है। उनकी कहानियों का एक संग्रह 'तथापि' प्रकाशित है। इसके अतिरिक्त 'एक दीपबहीन स्थिति', 'थीमती मार्टन', 'पूज', 'अनघीता व्यतीत' 'एक इतिथी' 'एक समर्पित महिला', 'वर्षा' आदि कहानियाँ अलग से प्रकाशित हुई हैं। यों तो नई कहानी एक विशेषता यह है कि किसी एक सामान्य भाषण यनावर सभी नीकारों का मूल्यांकन नहीं किया जा सकता पर इनके बावजूद एक रंग के कई कहानीकार मिल सकते हैं, जैसे सामाजिक सन्दर्भों की र लिखी जाने वाली मोहन राबेग और कमलेश्वर की कई कहानियाँ ही धरातल की हैं, हालाँकि दोनों के व्यक्तित्व की उन पर पूरी-पूरी है। लेकिन नरेश मेहता की कहानियाँ एक विभिन्न दृष्टिकोण से देखी जा सकती हैं। उनके रागात्मक ओष की आधुनिक सचेतना, तियों की कागदश दालीनता, भाषा की नई अर्थवत्ता, पात्रों अभि-परिपाश्वर्य, कविता जैसी रसानुभूति कराने वाली सवेदनशीलता एवं धर्म के नए सन्दर्भों के कारण उनकी कहानियाँ त्रिशिष्ट उपसम्पदा और यदाचित् यही कारण है कि बहुत कम लिखने के बावजूद वे भी कहानीकारों की पवित्र में चर्चित होते हैं।

उनकी कहानियों के दो वर्ग बनाए जा सकते हैं। एक वर्ग उन कहानियों का है, जिनमें वे सामाजिक सन्दर्भों एवं नवीन यथार्थपरक

दर्शित की कहानियों में कहे रहे हैं। इनमें 'दुर्गा', 'त्रिमहा देवी', 'श्रीमहा
मायान कथा 'बह्म मंत्र की' आदि कहानियाँ ली जा सकती हैं। दूसरे
समय इन कहानियों का है, जिनमें अष्टाष्टि विचार, अष्टाष्टि मन्त्र एवं एक
की 'दान' की प्रत्यक्षता है, हार्मोनिक नरेश मेहता का प्रमाण रहा है।
कि यह 'दान' की 'दूरे' में अस्मृत्युक्त न हो, इसीलिए यह वैयक्तिक चेतना
में प्रत्यक्षता होकर भी उन्हीं आत्मनस्य स्थितियों की सम्पत्ति के सत्त्व
है, जिनमें विराट्का का बोध ही न हो। यहाँ अन्तर्गत जीवन मूल्यों की
समस्या का भी समावेश हो सके। वे अपनी रचना प्रक्रिया में निम्न
निम्न एक निर्वचनिक यह सच है, क्योंकि वे आपसी की जीवन का
अन्तिम मन्त्र स्वीकार कर नग्न हो जाने वाले कहानीकार नहीं है।

इसके कारणों को स्वयं मेहता मेहता ने ही स्पष्ट करते हुए लिखा
है कि मेहता मुझे सबसे बड़ी प्रतिधुनि है, जिसे कमिटमेंट भी कह सकते
हैं। ऐसी प्रतिधुनि जिस न केवल व्यक्ति, बल्कि दुर्गावहीन स्वयं मोहन
होता है। ऐसा मोहन एक वैयक्तिक दायित्व है। व्यक्ति और स्वयं के
अन्तर यह है कि व्यक्ति तो हम होने ही हैं, पर स्वयं अनेक स्रोतों से
अभिन्न विद्या जाता है। यही कारण है कि नरेश मेहता की कहानियाँ
एक भिन्न स्तर पर प्रतिष्ठित होती हैं। अपनी कहानियों में वे अपने कवि
की हृष्टा नहीं कर पाये हैं। उनका कहानियाँ कहानियों में भी उभरा है
पर सन्तोष की बात यही है कि इनके वसन्तकाल कहानियों को मधु
वाध्यात्मकता और प्रवाह ही प्राप्त हुई है। अमूर्त साकेतिकता एवं
मूल्य विन्दु बनकर अस्पष्टता का बोधिक आभास तो ये नहीं ही बन
सकी है।

प्रायः आरोप लगाया जाता है कि नई कविता की आत्मपरकता,
कुष्टा, पलायन एवं रोमानी दृष्टिकोण नरेश मेहता अपनी कहानियों में
भी से आये हैं पर मुझे इसमें पूर्वाग्रहों के अतिरिक्त तथ्य नहीं दृष्टिगोचर
होता। 'एक छिद्रहीन स्थिति' या 'दूसरे की पत्नी के पत्र' की याचिका
की क्या कुष्टापरकता की सजा दी जाएगी या उन्हें सामाजिक बोध से

मुक्ति दी जायगी ? इस तथ्यहीन बात पर विवाद करने के बजाय मैं यह कहना चाहता हूँ, नरेश मेहता की कहानियों के पात्र वैयक्तिक से सगरे अवश्य हैं, पर वे पर्सनल नहीं हैं। सेक्स उनमें इन्वाल्व न होकर पूर्ण-तया तटस्थ एवं निःसंग हो जाता है और उसे सामाजिक सत्य का रूप देकर तथाकथित आधुनिक जीवन की मर्यादता का स्थापना करना देता है, जिससे वे मर्याद के नये सूत्रों को स्पष्ट करने में पूर्ण समर्थ रहते हैं। उनकी कई कहानियों में प्रेम का चित्रण हुआ है, पर यह प्रेम भावुकता-पूर्ण ढंग से काल्पनाशील आधार पर चित्रित न होकर आज के परिवर्तित सन्दर्भों में प्रेम के नवीन अर्थों को आधुनिक परिवर्ण के भीतर अभिव्यक्त हुआ है : यह प्रेम चित्रण इसीलिए आत्मपरक आभास देते हुए भी समाज-सापेक्ष बन जाता है और व्यापक समष्टि चिंतन की ओर सूक्ष्म-सकेत करता है।

नरेश मेहता की कहानियों में सामाजिकता एवं सोद्देश्यता समकालीन परिवर्तनशीलता तथा नए उभरने वाले मूल्यों के सन्दर्भ में स्पष्ट-तया लक्षित किये जा सकते हैं। उनमें सजग सामाजिक चेतना, नवीन मूल्यों के अन्वेषण एवं परिवर्तित मानदण्डों को अपनाने (दुर्गा, बह मर्द यो, तमापि आदि कहानियाँ) की आकुलता सशक्ता से अभिव्यक्ति प्राप्त कर सकी है। उनकी कहानियों की सर्वाधिक प्रमुख विशेषता उनकी अनूठी प्रतीक योजना एवं भाषा का कलारमक सौष्ठव है। भाषा अभिव्यक्ति एवं विषयवस्तु में वे आद्यान्त सस्कारशील कहानीकार हैं, इसीलिए उन कहानियों की प्रथम प्रतिक्रिया किञ्चित् अटिलता का आभास दे सकती है, पर कहानियों में व्याप्त सहस्रलक्ष गुणों के कारण वे अभिव्यक्ति की नई मर्यादाएँ स्थापित करने में सफल सिद्ध होती हैं।

×

×

×

घोर आत्म-मरकता, कुष्ठा, घुटन एवं पलायवादी प्रवृत्तियों के घने जाल से हिन्दी कहानी को मुली वायु में साकर नया अर्थ देने का श्रेय चहुत अगो में कमलेश्वर को है। अब तक उनके तीन कहानी संग्रह 'राजा निरवसिया', 'कम्बे का आदमी' तथा 'छोटी हुई दिखाएँ' प्रकाशित हो चुके हैं। कमलेश्वर की पहली कहानी 'अप्सरा' (एटा से निकलने वाली) अस्पृशी कहानी पत्रिका में १९५० में प्रकाशित हुई थी। तब से वे निरन्तर लिखते आ रहे हैं। उनकी स्मरणीय कहानियों में 'देवा की माँ', 'सुबह का सपना', 'राजा निरवसिया', 'कम्बे का आदमी', 'नीली झील', 'तीस दिन पहले की रात', 'गमियों के दिन', 'छोटी हुई दिखाएँ', 'दिस्ती में एक मोत', 'पीला गुनाव', 'एक थी बिमला', 'एक रकी हुई जिन्दगी', 'बुछ नहीं, कोई नहीं', 'पराया शहर', 'बदनाम बस्ती', 'जो लिखा नहीं जाता' तथा 'ऊपर उठता हुआ मकान' आदि की गणना की जा सकती है।

कमलेश्वर की स्वाभाविक प्रवृत्ति नए पन की ओर रही है। बहुत खोजने पर चाहे दो-एक कहानी पुराने पैटर्न पर उनके यहाँ मिल जाए, पर उनकी अधिकांश कहानियाँ हर लिहाज से नई हैं। उनकी कहानियों का यह मदापन राजेन्द्र यादव के तथारूपा 'नए पन' से अधिक सार्थक एवं सफल है। कमलेश्वर ने एक जगह लिखा है, मानवीय मूल्यों के संरक्षण, जीवनी शक्ति के परिप्रेषण एवं सामाजिक नव-निर्माण की जितनी उत्कट व्यास इस पीढ़ी के कहानीकारों में है, वह पिछले दौर में नहीं थी। आज के हर कहानीकार में कुछ कहने के लिए एक अजब-सी अकुलाहट और बेबसी है, जो निश्चय ही इस सन्नान्तिकाल की देन है जिसने एक ओर यदि हमारी सवेद्य शक्तियों पर दबाव डाला है, तो दूसरी ओर हमारी चेतना को भी जागृत किया है। इसलिए हम देखते हैं कि आज की कहानियाँ कल्पना के पखों पर नहीं उड़ती बल्कि दुनिया की व्यावहारिक और वास्तविक जिन्दगी से उनका सीधा सम्बन्ध है। घरती को हर कण-कण के प्रति सगाव, हर मोड़ के प्रति जिज्ञासु भाव

और हर गहरे को पाट देने की महानुभूतिपूर्ण विद्वन्ता उनमें है। इस वगोरी पर जब कमलेश्वर की कहानियाँ पढ़नी जाती हैं, तो उनके विनिष्टता के कई गुण स्पष्ट होते हैं।

सामाजिकता एवं सोहेदयता कमलेश्वर की कहानियों की प्रमुख विशेषताएँ हैं। समकालीन जीवन की पराजय, विजय, पुटन तथा आस्था निराशा को उन्होंने पूर्ण गवहनशीलता के साथ अपनी कहानियों में अभिव्यक्त देने की चेष्टा की है। इन कहानियों में विजय की शक्ति-यता के साथ व्यापक परिचित व नए आयामों को स्पर्श करने का प्रयास किया गया है। पीछे और पराजित सत्य बातों की सत्य वेदना का चित्रण करने के साथ ही कमलेश्वर ने उस सामाजिक व्यवस्था का प्रामाणिकी उद्घाटन किया है, जो समकालीन युग की प्रत्येक दिशाओं में हमारे जीवन के साथ जुड़ा-मिला है। इन पदों उभरने में उन्होंने निरंतरता के काम किया है और प्रत्येक सामाजिक स्थिति का समर्थ चित्रण करने का प्रयास किया है। पर इनका यह अभिप्राय नहीं है कि उनकी ऐसी कहानियाँ प्रकृतवादी हैं। उन्होंने इन स्थितियों का चित्रण किसी फोटो-ग्राफर की भाँति नहीं, बरन सैगुकीय गवहनशीलता के माध्यम किया है जिसका मूल स्वर आकाशवादी है, निराशा एवं पुटन का नहीं। सामाजिक विवृतियों के प्रति कमलेश्वर के मन में तीव्र आक्रोश है और वर्तमान रूप-विधान के प्रति घोर असंतोष। इस स्थिति में यदापीछे परिवर्तन उनकी हादिक आकांक्षा है। पर वर्तमान स्थिति के अन्तर्विरोध ने उन्हें किसी भी कहानी में असन्तुलित नहीं बनाया है और न उनके स्वर को कहीं अविश्वसनीय ही प्रदान किया है। उन्होंने समस्याओं के बालू चित्राकन में ही संतोष न कर उनमें गहरे पँटने की कोशिश की है और उनके मूल कारणों को खोज निकालने और स्पष्ट करने का प्रयास किया है। उनका विश्वास है कि वस्त्राओं के विकास का आधार ही सामाजिक साम्वन्धिक अस्तित्व है। यदि यह अस्तित्व उनसे निरपेक्ष होता तो केवल अन्तर्विरोध में जी सकना ही सम्भव होता।

कमलेश्वर की कहानियों में आधुनिक सचेतना अपने पूर्ण रूप में अभिव्यक्त हुई है। इन कहानियों में व्याप्त आधुनिकता वही है, जो अपने ऐतिहासिक क्रम और सामाजिक सन्दर्भों से प्रस्फुटित हुई है जो प्रभावों को तो ग्रहण करती है, पर अपने आन्तरिक और बाह्य प्रारूपों में नितान्त जातीय और राष्ट्रीय है। उनकी किसी भी कहानी को उठा लिया जाए, रूढ़ियों के प्रति तिरस्कार एवं विद्रोह, प्रगतिशीलता एवं नवीन मूल्यों के प्रति आप्रह सशक्त रूप में प्राप्त होगा। निर्माण की अकु-साहट और परिवर्तन की बेबसी पर उनकी अधिकांश कहानियों के रेशे समुचित किए गए हैं, जो निरन्तर नई जिन्दगी की ओर संकेत करते हैं। उनमें आरोपित परबध्नेज, कुठाएं तथा वर्जनाएं नहीं विमिश्रित हुई हैं। इस दृष्टि से कमलेश्वर की दृष्टि साफ एवं स्वस्थ है तथा अभिव्यक्ति की वास्तविकता को पहचान सक्ने की शक्ति से सम्पूर्ण है। पश्चिम की गुण्डा, कुरता, अकेलापन, पराजय, और हताशा में उनकी कहानियाँ दूर हैं, इसी-लिए उनमें विद्वान्ता है, सहजता है। क्योंकि वे मानते हैं अमूर्त की अभिव्यक्ति एक लोभ है, पर शतत सन्दर्भों में वही पलायन भी है। अमूर्तता, सूक्ष्मता का पर्याय भी नहीं, बल्कि वह वैदिकता का विरोधी भी है। अमूर्त को अभिव्यक्ति देना कला का दायित्व हो सकता है, पर अमूर्तता को प्रथम देना पलायन के अन्तर्गत कुछ और नहीं है। लोभों हुई दिखाएँ की अधिकांश कहानियाँ इसी निष्ठा का प्रमाण हैं।

इन कहानियों के सभी पात्र हमारे जाने-पहचाने हैं। कमलेश्वर ने बड़ी सफलता के साथ ही सतर्कता के साथ जीवन के यथार्थ से उठा कर कहानी में सार कर दिया है। उनकी छोटी-से-छोटी प्रवृत्तियों एवं उनके विशेषताओं को उभार कर उन पात्रों के व्यक्तित्व की पूर्णता स्पष्ट करने एवं उनके अन्तर्गत और बाह्य का सामंजस्य करने में उन्हें विशेष सफलता प्राप्त हुई है। वे पात्र वैयक्तिक से सगते हुए भी कमलेश्वर के पर्सनस नहीं हैं। वे हमारे जीए जाने वाले जीवन से ही सम्बन्धित हैं। इन पात्रों का सम्बन्ध कही समाज से बटा हुआ नहीं है

नैतिकता के प्रति विद्रोह एवं व्यक्तिगत नैतिकता की स्थापना का सशक्त स्वर प्रतिध्वनित होना है। यह उनकी कोई कमजोरी नहीं, बरन उनकी सतत जागरूकता की ओर संकेत करता है। नवीन मूल्यान्वेषण प्रयास-होने मित्र, प्रभावशाली भाषा, सजग सामाजिक चेतना, प्रगतिशील मानदण्ड एवं सोहेन्दरता कमलेश्वर की कहानियों की प्रमुख विशेषताएँ हैं।

राजेन्द्र यादव की कहानियाँ शिल्प-प्रयोग की दृष्टि से विशेष उत्कृष्ट-समीक्ष्य हैं। उनकी दक्षि जितनी शिल्प-प्रयोग की ओर रही है, उतनी अन्य बातों की ओर नहीं। यह सन्तोष का ही विषय है कि 'किनारे से किनारे तक' कहानी संग्रह की कहानियाँ इनमें एक विशिष्ट परिवर्तन का सूचक हैं और इस सत्य की प्रतीक है कि अब उन्होंने अपनी एक सीमा बना ली है और उसी के अनुरूप आगे बढ़ रहे हैं। राजेन्द्र यादव की विशेष उत्कृष्टसमीक्ष्य कहानियों में 'जहाँ लक्ष्मी कंद है', 'पास-फैल', 'बिरादरी बाहर', 'भविष्यवक्ता', 'टूटना' तथा 'लख टाइम' आदि हैं। सामाजिकता और सोहेन्दरता के लिहाज से राजेन्द्र यादव की कम ही कहानियाँ ऐसी हैं, जिन्हें उन्होंने सफलता के साथ लिखा है। दुर्बोधता, जटिलता तथा अस्पष्ट एवं आरोपित प्रतीकों का सहारा लेने के कारण उनकी कई अच्छी कहानियाँ चोपट हो गई हैं। इस सम्बन्ध में दो कहानियों 'सिलसिला' (सारिका '६४) तथा 'एक कटी हुई कहानी' (धर्मपुत्र '६४) का उत्सेस करना चाहेंगे। ये दोनों ही कहानियाँ बहुत अच्छी बन सकती थी, यदि उनमें आरोपित भूटे प्रतीक न होते। राजेन्द्र यादव की 'अभिमन्यु की आत्महत्या' और 'छोटे-छोटे ताजमहल' का भी यही हाल हुआ है। ये दोनों कहानियाँ जैसे सायास चोपट की गई हैं।

यही हम याद का उद्देश करना समझना चाहें कि राजेन्द्र यादव में प्रतिभा की कोई कमी नहीं है। जहाँ लिख-प्रयोग एवं जबरदस्ती मचीनता देने के बरत में वे नहीं पड़े, वहाँ उनकी कहानियाँ ए-वन, दोन रहित एवं श्रेष्ठ निरूपित हुई हैं। 'विशाली यादव', 'जहाँ मधुपी बंद है, गया 'दृष्टान्त' हम याद का प्रमाण है। इन कहानियों में आधुनिक मंचनता का चमक चमकने की पूर्ण समर्थता है और मंचन की सामाजिक जवाबदेही तथा मंचन सामाजिक धारणा आने पूर्ण रूप में अभिव्यक्त हुई है। इन कहानियों में प्रत्येक पात्रों के असाधारण रूपों की याद तो यह है कि तब सामाजिक समर्थन का उद्घाटन करने में राजेन्द्र यादव की पूरी सकलता प्राप्त हुई है। राजेन्द्र यादव की कहानियों में मंचीनता है, कल्प और कथन दोनों की—यह स्वीकार करने में किसी की आपत्ति न होती चाहिए। पर महत्त्वपूर्ण प्रश्न यह है कि हम मंचन को उन्होंने किस सीमा तक कल्पित रूप में अपनी कहानियों में प्रस्तुत किया है। पता नहीं क्यों, राजेन्द्र यादव अपनी कहानियों में चमत्कार उत्पन्न करने के लिए व्याकुल रहते हैं। व्याकुल ही नहीं, इसमें चमत्कार उत्पन्न करने के लिए कहानी की निर्मम हत्या कर देने में भी उन्हें कोई संकोच नहीं होता। उनकी दृष्टि में कहीं जागृसीयन भी शामिल है, इसलिए उनकी किसी कहानी को उठा मीजिए, किसी-न-किसी प्रकार की अजीब सी रहस्यात्मकता दृष्टिगोचर होती है। अगर उन कहानियों पर राजेन्द्र यादव का नाम न हो, तो मुझे आश्चर्य नहीं होगा। यदि कोई आलोचक या पाठक उनकी कहानियों को जागृसी कहानियाँ न करार दे, क्योंकि आजकल जागृसी कहानियों में भी शिल्प-प्रयोग होने लगा है और उनके 'साहित्यिक' मूल्यों के प्रति सतर्कता बर्ती जाने लगी है।

इन सब बातों के बावजूद राजेन्द्र यादव में निष्ठा है। उनकी कहानियों में आस्था की आवाज है, जो कहीं से सन्निहित होती नहीं दिखाई देती। उनके स्वर की दृढ़ता एवं आत्मविश्वास तथा पात्रों की जीवन विषमताओं से संघर्ष करने की क्षमता एवं जीवन से जुड़े रहने की

प्रवृत्ति, नवीन दृष्टि एवं परिवर्तनशीलता की अपनाने की उदारता एवं प्रगतिशीलता राजन्य बादल की कहानियों में स्पष्ट मात्रा में मिलती है। यदि निम्न-प्रयोग के चक्कर को छोड़कर कहानी पर वे अधिक ध्यान दें, तो निश्चय ही वे अधिक सफल एवं थोड़ी कहानियाँ लिख सकेंगे, यह निश्चय है, जहाँ उन्होंने ऐसा किया है, हम बात को स्वयं उनकी कहानियाँ ही समर्थित करती हैं।

कुसभूषण हम दाक के उन कुछ इने-विने कथाकारों में हैं, जिन्होंने अपनी घोषणाओं और लेखन में कोई अन्तर्द्वेष न रख कर बड़ी ईमानदारी से कहानियाँ लिखने की ओर प्रवृत्त रहे हैं। उनकी कहानियों के दो महत्व 'सपनों का दुकान' तथा 'पगडंडी और परछाइयाँ' प्रमाणित हो चुके हैं। इनमें 'उजाला', 'आइसक्रीम', यह भी क्या जिन्दगी है', 'छोटी खबरी', 'बापसी', 'बूढ़े चौके के बाद', 'घर की खोज में', 'पेन और समुद्र' तथा 'महान् भूठ' आदि विशेष उल्लेखनीय हैं। कुसभूषण की कहानियों में व्यापक सन्दर्भ लिए गए हैं और विराट् परिवेश में विस्तृत आयामों को स्पर्श करने का प्रयत्न किया गया है। उनकी कहानियों में सामाजिकता का दायरा भी बहुत बड़ा है और जीवन के बहुविध पक्षों का चित्रण करने का प्रयत्न सक्षित होता है। उन्होंने समकालीन युग की समस्याओं को, उसके मयार्थ को और विषमताओं-विकृतियों को महुराई से समझा है और उसे बड़ी सफलता के साथ प्रस्तुत किया है।

कुसभूषण की कहानियों में आधुनिक सचेतना और नवीनता पूर्ण रूप से अभिव्यक्त हुई है, पर यह सायास नहीं है। वह बड़े स्वाभाविक

द्वय में विद्यमान होती है और उनमें सांस्कृतिक सचेतना को युगाभिमानित किया है। उनकी कहानियाँ हैं दयागतीम विभूत महत्ता एवं भगवतीय सचेतनाकी लक्षणा तथा नृभूति के स्वरूप को दिखाने हैं और उनके जीवन के प्राग्विक सच को जगत् सचेतना में जोड़े हुए हैं। उनमें स्वाभाविकता उभरती है। इसीलिए उनका कहना है कि युग सचेतना विविधता से बना है। नृभूतन में नए सामाजिक व्यवस्था का उत्पादन करने और नयी नैतिकता का प्रसारण करना प्रमुख कार्य है विभिन्न सचों पर। नृभूतन में दुःखों एवं भाग्ययोग के जीवन को स्थावर लक्षणात्मक अक्षरी कहानियों विधानों को आधार बना दिया है, इसीलिए उनकी कहानियाँ प्रगतिशील मूल्य-व्यवस्था एवं मान्यताओं के प्रसारण के लिए हैं, जो नृभूतन को आधार स्वरूप बनाने के लिए हैं। नृभूतन ने व्यवस्था की नयी मान्यताओं को प्रसारण की है और अपनी कहानियों में उन्हें सभी मान्यताओं में अभिव्यक्त किया है। उनमें समष्टिगत चिन्तन एवं समष्टिगत सत्य का प्रसारण करने की पान की प्रयत्नशीलता है इसी लिए नए सामाजिक व्यवस्था को उत्पन्न करने के लिए विचारणा व साधन प्रस्तुत करने में वे गफलत रहे हैं। व्यवस्था भाषा प्रयोग एवं महत्ता उनकी कहानियों की दूसरी प्रमुख विशेषताएँ हैं।

इस दशक के प्रगतिशील कथाकारों में अमरखान्त का नाम विशेष महत्वपूर्ण है। राजेन्द्र यादव की भाँति उन्होंने कभी शिल्प-प्रयोग के चक्कर में अपनी कहानी नष्ट नहीं की है। सीधे-सादे सहज ढंग से अपनी कहानों में उन्हें विशेष सफलता मिली है, और इस दृष्टि से उन्हें भी मिली है। उनकी उत्तेजनीय कहानियों में 'दोपहर का

भोजन, 'हिन्दी बनवारी', 'हिन्दी और जोक', 'अमरकान्त हिन्दी हाथ', 'द्वारका' तथा नई कहानियों के राजा जय (अगस्त ६६) में प्रकाशित कहानी आती है। इन कहानियों में आज के मध्यवर्गीय जीवन के यथार्थ के बहुविध पक्षों का बड़ी कुशलता एवं मार्मिकता के साथ उद्घाटन किया गया है। ब्रजभा मनोवृत्ति से सज्जित इस पुँजीवाद समाज में जीने वाले मध्य वर्ग के लोगों की माचारियाँ, पीडाओं, घुटन एवं सद्वृद्धादिनी। हिन्दी की विवशताओं का अमरकान्त ने ऐसी मार्मिक संवेदन-शीलता के साथ उद्घाटन किया है कि प्रत्येक कहानी एक स्थायी प्रभाव मन पर छोड़ जाने में सक्षम होती है।

अमरकान्त की कहानियाँ प्रयासहीन शिल्प का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करती हैं। जितनी मिलनसार होती हैं उनकी कहानियों में प्राप्त होती है, उतनी ही भी अन्य कहानीकार में नहीं। न कहीं चमत्कृत कर देने वाले घटक, न रहस्यमय तन्तुजाल, न चौंका देने वाली बात और न दुर्घोष एवं तटस्थ प्रतीक — ऐसा लगता है, जैसे ये कहानियाँ स्वयं में कुछ भी नहीं हैं, फिर भी बात उनकी गहरे उतर जाती है, और बिराट मानव चेतना तथा व्यापक परिदृश्य को वे सफलतापूर्वक प्रस्तुत कर देती हैं। इन कहानियों की भाषा उतनी ही सादी है, जितनी कि ये कहानियाँ। भाषा की छाती, यथार्थता एवं प्रवाहशीलता उनके कथन को प्रभावशाली अभिव्यक्ति देने में समर्थ सिद्ध होती है। आधुनिक चेतना से परिपूर्ण इन कहानियों में दृष्टियों के प्रति विद्रोह एवं तिग्मकार, प्रगतिशीलता एवं नवीन मूल्यों की प्रतिस्थापना के प्रति उत्कट व्यास स्पष्ट रूप से उभरती है। ये कहानियाँ जीवन की यथार्थता की प्रस्तुत करने में पूरी तरह सफल होती हैं।

अमरकान्त की कहानियों की सबसे बड़ी विशेषता वातावरण निर्माण में उनकी समर्थता है। अपनी बात कहने के लिए जिस वातावरण का निर्माण वे करते हैं, उसमें इतनी यथार्थता और स्वाभाविकता होती है कि कहीं कोई आरोपण प्रतीत ही नहीं होता। 'दोपहर का भोजन में,

कहानी की नायिका से जिस सत्य की अभिव्यक्ति कराई गई है, और जिस विषयता का वर्णन किया गया है, उसके लिए लेखक को नहीं अपनी ओर से यत्न करने या किसी पात्र के मूढ़ से कुछ कहाने की उम्हें उरा भी आवश्यकता नहीं पड़ी है। वातावरण का निर्माण और कहानी सब कुछ अपने आप कह देती है। 'अगमयं हिलता हाव' और 'देश के लोग' में भी इसी प्रकार सत्य कहानी की आत्मा बन कर ही प्रतिध्वनित होता है, ऊपर में आरोपित नहीं, जिसे पाने के लिए लेखक को काफी खोजतान करनी पड़े। इन कहानियों में सामाजिक जवाबदेही का निर्वाह बड़ी सफलता से हुआ है।

इस दशक के आचलिक कथाकारों में मार्कण्डेय का नाम प्रमुख है। उनके अनेक कहानी-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। 'हसा जाई अकेसा', 'भूदान', 'धुन', 'पानफूल', तथा 'माही' उनकी उत्तेजनीय कहानियाँ हैं। ग्रामीण अंचल से हटकर मार्कण्डेय ने नगरीय जीवन में सम्बन्धित भी कुछ कहानियाँ लिखी हैं, पर उनमें उन्हें विशेष सफलता नहीं प्राप्त हुई है। मार्कण्डेय की स्वाभाविक रुचि उनके आचलिक चित्रण में है, जिनमें वे पूर्णतया सिद्धहस्त हैं। उनके आचलिक चित्रण की सर्वप्रमुख विशेषता यह है कि ग्रामीण जीवन का उन्हें प्रत्यक्ष अनुभव प्राप्त है। ग्रामों की समस्याओं, विशेषतया स्वाधीनता पश्चात् की ग्रामीण समस्याओं का उन्होंने अत्यन्त निकट से अनुभव किया है। किस प्रकार गाँवों में नवीनता का प्रवेश हो रहा है एवं स्थितियाँ परिवर्तित हो रही हैं, इसे उन्होंने स्वयं देखा है। इसीलिए गाँव उनकी कहानियों में बड़े आत्मविश्वास, सहज एवं स्वाभाविक ढंग से उभरा है। उनका यह

सादीप बिचम उनकी कहानियों पर आरोपित नहीं प्रतीत होता, बरन् उनकी आत्मा बन कर ही उभरता है।

सामाजिकता एवं मोहेन्दरा (उन कहानियों को छोड़कर, जिन्हें उन्होंने दुर्बोधा एवं जटिलता के चैनल में अपना भी हस्ताक्षर जोड़ने के निम्ने जानबूझ कर लिखा है) उनकी कहानियों की प्रमुख विशेषताएँ हैं। सादीपों के जीवन से किस प्रकार मझियाँ मिट रही हैं, और वे मर्याद खनना को अपनाने के लिए जिस प्रकार साक्षात्पिन हैं, वहाँ के सोव जीवन तथा साधारण-व्यवहार आदि को माकंठेय ने बड़ी कुशलता एवं यथायंता से चित्रित किया है। उनके यथार्थवाद को समाजवादी यथार्थवाद (Socialist realism) की मज्जा दी जा सकती है। वर्ग-वैपश्य के प्रति आशोक, सामाजिक अमानता एवं शोषण के प्रति असं-सोव तथा यूजुआ मनोबुद्धि एवं पूँजीवादी मम्यता के प्रति तीव्र विरोध की वृद्धभूमि पर आधारित माकंठेय की ये कहानियाँ प्रगतिशील मान्य-ताएँ स्थापित करती हैं, एवं नवीन मूल्यों को महत्व देती हैं।

माकंठेय की कहानियों के पात्र जातीय हैं। उन्होंने जिन वर्गों से अपने पात्रों को लिया है, उस वर्ग की सारी विशेषताएँ उनमें लीधी हैं, इसीनिम्ने वे आत्यन्त यथार्थ एवं स्वाभाविक प्रतीत होते हैं। पर उनकी जातीयता के बावजूद माकंठेय ने अत्यन्त कलात्मक कौशल से उनके वैयक्तिक स्वरूप की रक्षा भी की है। वातावरण का यथार्थ निर्माण इन कहानियों की अन्य विशेषता है। छोटे से छोटे शिटेल्स एवं रेशे उन्होंने इतनी सफाई से सगुणित किये हैं कि वातावरण पूर्णतया सजीव हो उठे है।

रेणु यद्यपि कहानियों के क्षेत्र में काफी आद में आए, पर पूर्ण विश्वास के साथ आए, और जिस पर अपने पहले उपन्यास से उन्होंने रातो-रात ख्याति मिल गई, उसी भांति कहानियों के क्षेत्र में भी उन्हें ख्याति मिलते देर न लगी। उनकी कहानियों का अभी तक एक संग्रह 'दुमरी' प्रकाशित हुआ है। 'रसप्रिया', 'पचसाइट', 'तीसरी बसम अर्थात् मारे गए गुलफाम', 'लाल पान की बेगम', 'देवुल' तथा 'सब्रिया' उनकी महत्वपूर्ण कहानियाँ हैं। रेणु की अधिकांश कहानियाँ आचलिक परिवेश को लेकर लिखी गई हैं, जो लेखक के गहन अनुभव एवं तीव्र अंतर्दृष्टि की परिचायक हैं। स्वतन्त्रता प्राप्ति के पश्चात् गाँवों में हुए छोटे-मे-छोटे परिवर्तनों की परख रेणु की है, और अपनी कहानियों में उन्होंने बड़ी कुशलता से उन्हें प्रस्तुत किया है। रेणु की कहानियाँ यथार्थ अनुभूतियों एवं सामिक संवेदनशीलता के उत्कृष्ट नमूने हैं, जिन्हें बला के अनुपम साधने में ढाल कर उपस्थित करने में उन्हें बड़ी सफलता प्राप्त हुई है।

रेणु की कहानियों में बिहार के गाँवों के अंशम विशेष का जीवन अपनी पूरी समर्पणता एवं गहराई के साथ उभरा है। ग्रामीणों की कुटुम्बता एवं विशेषताएँ, लोक-गीत तथा लोक-जीवन, परम्पराएँ, रूढ़ियाँ एवं नवीन परिवर्तनशीलता, नवोन्मेष की भावना तथा जीवन, पचासने, लीटकी, सड़की की धूल हवा, धूर, रोसनी आदि तमाम सारी चीजें रेणु ने इतनी आत्मीयता में इनमें चित्रित की हैं कि वे स्वयं उनकी आत्म भोगी प्रतीत होती हैं। ग्राम्य जीवन में जो नवीन मूल्य भा रहे हैं, और प्रगतिशीलता के जो बिन्दु छिपे पड़े हैं, उन्हें उभारने का रेणु में विशेष रूप से प्रयत्न किया है। उनकी कहानियों में सामाजिक यथार्थवाद बड़ी सफलता के साथ चित्रित हुआ है। मानव के शोचन एवं अन्तर्द्वंद्वों के प्रकाशन में रेणु की बखाने लायक है। रंग रटि में 'तीसरी बसम' उनकी सर्वोत्कृष्ट कहानी है।

रेणु के पास भी मार्क्सवाद के पात्रों की भांति जागोश है। उनकी

संगत विनोदना— उनकी अगुवोदार बसम और यथार्थ की गहरी पकड़ कारण सामने आती तो है, पर उनकी पृष्ठभूमि में इन पात्रों की चरित्रकला भी नहीं लुप्त हो जाती। रेगु के निम्न में बड़ी नवीनता का साक्ष्य है। इस दशक के सभी कहानीकारों में उनकी अपनी ही अलग शिखरगत परम्परा है जिसकी सफलता का प्रमाण यही है कि गहरी बी देगा-देवी अनेक आधुनिक कहानीकार पंढा हो गये और गहरी बी स्टायम में अपनी कहानियाँ घसीटने लगे, पर उनमें से किसी भी भी रेगु जैसी सफलता नहीं प्राप्त हो सकी। इसका कारण ही यही है कि रेगु का निम्न अपनी आत्मा को सशक्त रूप में बताने का एक साधन भर है साध्य नहीं। उनका निम्न कहानी की अनिवार्य आवश्यकता बनकर उभरता है, उस पर आरोपित नहीं होता। रेगु की कहानियों की खूब करने समय उनकी भाषा की चर्चा न करना बड़ी असंगत बात होगी। घाम भावा किस प्रकार बदल रही है, नगरीय वाद बड़ा किस प्रकार विह्वल रूप में पहुँच रहे हैं, इन बातों का अध्ययन रेगु ने किया है, और ऐसे वादों को बड़ी सफलता के साथ प्रस्तुत किया है। लोक भाषा के समावेश के शाब्दिक उनकी भाषा जानदार और मधुमयी है।

इस दशक के लेखकों में रमेश बशी का भी उल्लेखनीय स्थान है। उनकी कहानियों का एक सग्रह 'मेड पर टिकी हुई कहानियाँ' प्रकाशित हुआ है। उनकी चर्चित कहानियों में 'मुहरंज की तैयारी', 'खाटी चोरी', 'घड़ी का बड़ी सवाल', 'बहती नावों में सपनों का तैरना', 'अलग-अलग कोण', 'तवा करदम समाप्ति उम्र', 'एक आत्महत्या', 'पटाखे वाले',

तथा 'आलू-गोभी' आदि प्रमुख है। अपनी कहानियों के रमेश बक्षी ने एक स्थान पर लिखा है, 'कथा के प्राचीन तथाकथित तत्वों के प्रति तीव्र विरोध हर कहानी में आप उनकी कहानियों में यह कथन पूरी तौर पर सत्य उत्तरता है। एक दृष्टि से नयापन मिलता है।' हालांकि राजेन्द्र यादव की शिल्प प्रयोग के चक्कर में वे अपनी कई अच्छी कहानियाँ खो बैठे हैं। रमेश बक्षी ने अभी तक सैकड़ों कहानियाँ लिखी हैं जो उनकी गहरी जीवन दृष्टि की परिचायक हैं। इन कहानियों में जीवन के बहुविध पक्षों का उद्घाटन मिलता है, जिन्होंने ने व्यापक सामाजिक परिवेश और नए सन्दर्भों में समेटने का प्रयास किया है। उन्होंने एक अन्य स्थान पर लिखा है कि मैं कथन चित्रों को चमका कर रह जाता हूँ। पात्रों और घटना-वर्णन इतना विरल हो जाता है कि मात्र सकीरों से ही उनका संकेत मिल जाता है।

रमेश बक्षी ने आधुनिक सचेतना को ठीक से समझा है और उसके प्रति अपनी पर उनकी गहरी दृष्टि गई है। यही कारण है कि उनकी कहानियों में आधुनिक सचेतना का अत्यन्त सतुलित रूप मिलता है। वे उनकी कई कहानियों में प्रतीक अत्यन्त जटिल एवं दुर्बोध हैं, तथा पात्र योजना अत्यन्त सक्षिप्त हो गई है, पर यह लिए कि वे टुकड़े के कारण ही हुआ है, लेखक की अपनी किसी शिल्प-कला के कारण नहीं। इस सम्बन्ध में महत्वपूर्ण बात तो यह है कि वे एक सफल कवि थे, और कविता के माध्यम से ही कहानियों को लिखा आया। इसका प्रभाव उनकी कहानियों पर स्पष्टतया पड़ा है, जिससे काव्यमयता आ गई है, पर वह कहानी के साथ घुल-मिल गई है। इसलिये उनका प्रभाव तीव्र कर देती है। वह कहानियाँ प्रसार आरोगित नहीं है। रमेश बक्षी इसमें इसलिए भी सफल हैं कि यथार्थ की पकड़ उनकी गहरी है। उनकी जागरूकता एवं

मजबूत सामाजिक चेतना इन कहानियों में साफ़ देखी जा सकती है, विशेष कारण सामाजिक जवाबदेही का निर्वाह और सोद्देश्यता उनकी कहानियों में अनायास आ गई है।

स्त्री-पुरुष के पारम्परिक सम्बन्धों को लेकर रमेश बक्षी ने कई कहानियों लिखी हैं और उनकी अप्रुमानन समस्याओं पर विचार किया है। उनकी इस बोटि की कहानियाँ काफी बिबादग्रस्त रही हैं और उन पर स्त्रीलता तथा अस्त्रीलता को लेकर कई आरोप लगाए गए हैं। पर इस सम्बन्ध में विचारणीय प्रश्न यह है कि ऐसे आरोपों को लगाने के पूर्व लेखक की विचारधारा, वर्तमान युग की परिवर्तनशीलता एवं जीवन के नवीन मापदण्डों की स्वीकार्यता पर गंभीरतापूर्वक विचार करना अपेक्षित है। इन कहानियों में रमेश बक्षी ने जिन विविध समस्याओं को लिया है, न तो वे उनकी स्वयं की गड़बड़ हैं, और न कहानी पर आरोपित है। वे समाज की अपनी उपज हैं, जिन्हें रमेश बक्षी ने पूरी यथार्थता एवं अपनी संतुष्टीय सहृदयता से प्रस्तुत कर दिया है। उनके सम्बन्ध में शिकायत का कारण दायद यही है कि लेखक ने पूर्ण शिल्प-सीपठक के साथ उन्हें इतनी सहजता एवं स्वाभाविकता से प्रस्तुत किया है कि वे लेखक की अपनी स्थानुभूति बन जाती हैं, और आख का प्रोपेसिव 'आलोचक (या कि रिएक्शनरी)' भला इसे कैसे अर्थात् कर सकता है कि वे लेखक की अपनी महमूस हों। समझ लेना चाहिए कि इन कहानियों तथा कथित परम्परागत नैतिकता के प्रति रमेश बक्षी का पूर्ण बिद्रोह एवं तीव्र आक्रोश परिलक्षित होता है, जिसके स्थान पर उन्होंने व्यक्तिगत नैतिकता को महत्व दिया है, जिसकी उपयोगिता अधिकांश रूप से असदिग्ध है। उन्हें लेखक ने बड़े तर्कपूर्ण ढंग से सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया है।

सायाम नवोदय लाने और पाठकों को चौकाने की प्रवृत्ति लेकर कहानियों के क्षेत्र में आने वाले लेखकों में निर्मल वर्मा का नाम प्रमुख है। उनका एक कहानी संग्रह 'परिदे' के नाम से प्रकाशित हुआ है। उनकी चर्चित कहानियों में 'परिदे', 'लन्दन की एक रात', 'पराये देश में', 'कुत्ते की मोत', 'पिक्चर पोस्टकार्ड', 'अन्तर', 'सोज', तथा 'एक घुड़आत' आदि प्रमुख हैं। निर्मल वर्मा की कहानियाँ, विशेष रूप से उनकी 'लन्दन की एक रात' के पहले की कहानियाँ रोमन्ती घरातल की लेकर लिखी गई हैं। 'लन्दन की एक रात' जो आज विश्व के अधिकांश भागों में चल रहे विपरीत रंगभेद की नीति पर आधारित है, और जिसमें टोटल हॉरर का बड़ी कुशलता से व्यापक सन्दर्भों में चित्रण किया गया है, के पहले की कहानियाँ सामाजिकता से दूर हैं, और अधिक आत्मपरक हो गई हैं, यह सच है। उनमें पलायनवादी प्रवृत्तियों की अधिक प्रश्रय मिला है, और निर्मल वर्मा ने जीवन सघर्ष की कटुता से आँखें बन्द कर गीतों सहस्र मधुरिमा लाने का प्रयत्न किया है, जिसके कारण वे कहानियाँ केवल क्षणिक प्रभाव डालने में ही सफल हो पाती हैं।

नामवर सिंह ने बड़े परिश्रम से निर्मल की प्रगतिशील मूल्यों को समझने वाले कहानीकार के रूप में सिद्ध करना चाहा है, जबकि उसका रचनाग्र भी निर्मल में नहीं है और एक भी कहानी वामपथी विचार-धारा से प्रभावित नहीं जान पड़ती। वे मूलतः व्यक्ति चेतना के कहानीकार हैं और कुछ कहानियों को छोड़कर उनकी घोर आत्मपरकता अत्यंत और जेनेन्द्र की श्रेणी की है। उनके पास न तो कोई स्वस्थ दृष्टि है और न सामाजिक सन्दर्भ। कही-कही तो वे घोर प्रतिक्रियावादी जान पड़ते हैं और आभास होता है कि उनकी दृष्टि प्रतिक्रियावादी तत्वों को चित्रित करने के प्रति है। आधुनिकता दूसरी चीज है और आधुनिकता दूसरी चीज है। निर्मल में मात्र दृष्टि की आधुनिकता है, वस्तु की नहीं, जो उनके पास विकलांग और विगलित रूप

मे ही पहुँचती है। एव मातृका मरी ममानिजन निमंल पर हावी है जिसे एव मुझ है और एव हेम है। ये बदसकर भी रहतीगी साहब माँगाही जाते है और कभी मनामाधुन नया बिट्टी बन जाती है। प्रेम की अमरन्ता कोन पलस्वर उत्पन्न अवेनागन, मुण्डा, घुटन, उनकी अधिकाश कहानियों के मूलस्वर है। 'परिदे' मे सतिका और डाँडर इन पर विशद पान का प्रदर्शन करने है, पर वह बहुत सनही दग से ही हुआ है।

निमंल वर्मा की कहानियाँ मूलन विदेशी वातावरण को लेकर लिखी गई है जिसे उन्होंने भारतीय जामा पहना देने की असफल कोशिश की है। 'परिदे' तथा 'मन्दन की एक रात' को छोड़कर उनकी अधिकाश कहानियाँ अभी बग न आती है। निमंल वर्मा के लिए आज की कहानी मर्वानता का अर्थ मात्र इतना ही है कि वे विदेशी शब्दों का चटलने से प्रयोग करने है। चमत्कृत कर देने वाली बात या चौंका देने वाली भाषा का प्रचुर मात्रा मे प्रयोग करते है। यदि आज के पाठक को निमंल वर्मा के ऊपर छोड़ दिया जाए तो विदेशी शब्द कोषों और वहाँ के सामाजिक जीवन के इतिहास पुस्तकों एव बढ़िया विदेशी शराबों के नामों की लिस्ट के प्रत्येक पाठक के लिए रखना आवश्यक करार दे। कहना न होगा, निमंल वर्मा ने आज की कहानियों के सम्बन्ध मे अनेक भागितियाँ फैलाने मे अपना महत्वपूर्ण योगदान दिया है। उनकी कहानियाँ इस बात का प्रतीक है। दुर्बोध एव जटिल प्रतीक यदि उनकी कहानियों मे स्वाभाविक सूक्ष्म प्रक्रिया के रूप मे आते, सब तो कोई बात भी थी। पर वास्तविकता यह है कि इन भूठे, दुर्बोध एव जटिल प्रतीकों की जबर्दस्ती अपनी कहानियों पर आरोपित करने की उन्होंने सायास चेट्टा की है। पर इसर उनकी 'अन्तर' और 'सोज' कहानियाँ पढ़ने के बाद ऐसा लगता है कि सामाजिक जवाबदेही के निर्वाह एव सोद्देश्यता से 'पूर्ण' उन्होंने अपना वास्तविक पक्ष सुनिश्चित कर लिया है, और कल हो सकता है कि वे भारतीय वातावरण मे ही यथार्थ के ऐसे रेछे पाएँ,

जिन्हें वे विदेशी यातावरण के आरोगण मे अधिक महत्वपूर्ण समझें और अच्छी कहानियाँ 'सोहेय' मिलें ।

केशव प्रसाद मिश्र निम्न दस वर्षों से भी अधिक समय से कहानियाँ लिखते आ रहे हैं । उन दशक के प्रगतिशील कहानीकारों में उनका स्थान प्रमुख है । उनकी कहानियों का एक संग्रह 'मुमूर्त' के नाम से प्रकाशित हुआ है । 'भगाजस', 'उस रात के बाद', 'कोहबर की रात', 'जोयसा भई न रास', 'पैरो के निधान', 'भीमसेन', 'तुलसी सग गई' तथा 'एक था सुधाकर' उनकी स्मरणीय कहानियाँ हैं, जिनकी समय-समय पर पर्याप्त चर्चा हुई है । केशव प्रसाद मिश्र की कहानियों के दो वर्ग बनाए जा सकते हैं । एक वर्ग उन कहानियों का है जिनमे उन्होंने पारिवारिक एवं सामाजिक समस्याओं को लेकर कहानियाँ लिखी हैं, जो प्रमुख रूप से निम्न मध्यवर्गीय जीवन में सम्बन्धित हैं । दूसरा वर्ग उन कहानियों का है, जो आचलिक परिवेश के अन्तर्गत लिखी गई हैं । इधर उनकी कुछ कहानियाँ स्त्री-पुरुष के पारस्परिक सम्बन्धों को लेकर सेक्स सम्बन्धी समस्याओं पर विचार करने के लिए लिखी गई हैं, जो निश्चय ही अनायास चल पड़े नए फैशन की री में लिखी गई हैं । इन कहानियों को पढ़ कर स्पष्ट प्रतीत होता है कि लेखक की रुचि इन कहानियों की ओर जरा भी नहीं रही है, और उसका मन इस दिशा में नहीं रमा है । कहना न होगा, इस कोटि की कहानियों में केशव प्रसाद मिश्र को कोई विशेष सफलता नहीं प्राप्त हुई है, और न इनमे वे कोई नई जमीन ही तोड़ पाए हैं, इन कहानियों को जिस कन्विसिंग रूप में प्रस्तुत किया जाना चाहिए था,

केशव प्रसाद मिश्र उसे नहीं कर पाए हैं। उनके अधिकांश प्रतीक या तो अस्पष्ट रह गए हैं, या आरोपित से प्रतीत होते हैं। पर यह सतोष का विषय है कि उन्होंने इस कोटि की कहानियाँ अधिक नहीं लिखी हैं।

केशव प्रसाद मिश्र की कहानियों की अधिकांश संख्या प्रथम दो वर्गों में आती है, जिनमें उन्हें अपार सफलता प्राप्त हुई है। नए सामाजिक यथार्थ का उद्घाटन करने, अपने आसपास के परिचित परिवेश को स्वाभाविक एवं प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करने तथा सामाजिक जवाबदेही का निर्वाह करने की दृष्टि से इस वर्ग की कहानियाँ अधिक उच्चकोटि की सिद्ध हुई हैं। केशव प्रसाद मिश्र का शिल्प एगोच सदैव सादगी का रूप लिए रहता है, और अनावश्यक जटिलता एवं दुर्बोधता से दूर सहज एवं स्वाभाविक ढंग से अपनी बात कहने की कला में उन्हें कामाल हासिल है। यथार्थ की पकड़ तो उनकी गहरी है ही, पारिवारिक एवं सामाजिक जीवन में नित्य होने वाले परिवर्तनों, रुढ़ियों के विरुद्ध एवं नवीन मूल्यों के प्रवेश को उन्होंने अत्यन्त जागरूक, झुली तथा स्वस्थ दृष्टि से देखा तथा परखा है, जो उनकी कहानियों में पूर्ण लेखकीय संवेदना के साथ उभरा है। इस कोटि की कहानियाँ लिखने वालों में कदाचित् वे अकेले भारतीय लेखक हैं, जिन्होंने निम्न-मध्यवर्गीय जीवन के परिवारों के बहुविध पक्षों को इतनी समर्थता एवं स्वाभाविकता से प्रस्तुत किया है। मेरा अपन, अभिमत है, केशव प्रसाद मिश्र की स्वाभाविक राह यही है। इस पथ से भटक कर जहाँ वे फँसानों के खबर में पड़े हैं, वही उनकी कहानियाँ खोदें हुई हैं। फँसान एक अमत्कार होते हैं और अमत्कार जब कहानियों में आता है, तो उनका भविष्य क्या होता है, यह कहने की आवश्यकता नहीं रह जाती। यदि वे अपने इसी सामाजिक यथार्थ के सहारे आगे बढ़ते जाएँगे, तो निश्चय ही भविष्य में वे अधिक श्रेष्ठ भावभूमियों का कलात्मक सृजन कर सकेंगे, इसमें कोई संदेह नहीं।

×

×

×

इस दशक की महिला कहानीकारों में श्रीमती विजय चौहान का नाम सबसे ऊपर आता है। आज के प्रगतिशील कहानीकारों में उनका स्थान अग्रगण्य है। उन्होंने अब तक लगभग पच्चीस कहानियाँ लिखी हैं जिनमें 'एक बुतनिकन का जन्म', 'पापों का प्रादुर्भाव', 'वतन', 'शहीद की माँ', 'अफगन की बेटी', 'अभयनिष्ठ', 'धुन', 'धनस', 'बाघी खन्नन देई' तथा 'दरत की नायिका' आदि कहानियाँ विंगन उल्लेखनीय हैं। आज हिन्दी में जितनी भी महिला लेखिकाएँ हैं, श्रीमती विजय चौहान उनमें एकमात्र ऐसी नारी कथाकार हैं, जिसकी दृष्टि में इतनी व्यापकता आई है, और परिवार की भीमाओं को लांघ कर समूचे समाज और युग की उम्र परिवेष्ट में समेटने की समर्थता उत्पन्न हुई है। दूसरी नारी कथाकारों के लिए बेधत पति, परिवार और प्रेम का रोना ही शेष रहा है, और अपनी सारी कला से उभरी वे लगाती रही। इसके विपरीत श्रीमती विजय चौहान न युगीन समस्याओं को ही अपनी कहानियों का विशेष रूप में विषय बनाया है, और उन्हें साक्षिकार दृष्टि से अत्यन्त कनिष्ठिग रूप में प्रस्तुत किया है, जिनमें उन्हें यथेष्ट सफलता प्राप्त हुई है। 'एक बुतनिकन का जन्म', 'धनस', 'वतन' तथा 'शहीद की माँ' आदि कहानियाँ इसी व्यापक परिवेष्ट में नवीन आयामों को स्पर्श करने की कहानियाँ हैं।

श्रीमती विजय चौहान के पास अपनी एक सुनिश्चित शैली है, जिसमें कहीं कृत्रिमता दृष्टिगत नहीं होती। उनके चरित्र की सादगी, सीधापन, सहजता तथा रोचकता कुछ ऐसी उल्लेखनीय विशेषताएँ हैं, जिन्होंने उनके शिल्प को ही नहीं सवारा-निखारा है, बल्कि उन्हें अभिव्यक्ति की ऐसी अपूर्व समर्थता प्रदान की है कि उनकी कहानियों की गुंज मन पर स्थायी रूप से छा जाती है, और पाठक उनका गभीरतापूर्वक नोटिस लेने के लिए बाध्य हो जाता है। श्रीमती विजय चौहान, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, प्रगतिशील कथाकार हैं। वर्तमान सामाजिक व्यवस्था के प्रति उन्हें घोर असंतोष है। इसमें परिवर्तन के

सौन्दर्य सदासी है । पर इसके लिए उन्होंने अपनी कहानियों में माँटल प्रीति नहीं की है, और न किसी दूरीयों का निर्माण करते हुए अत्या-
वहारिक आदर्शवाद की स्थापना ही की है । इसके विपरीत उन्होंने इन सामाजिक विवृतियों एवं अवलन समस्याओं की गहराई में पड़ने और उनके मूल कारणों को खोज निकालने का प्रयत्न किया है । इन मूल कारणों के श्रष्टीकरण में ही उनकी कहानियों की तमाम मादगी और अद्वितीयता के बावजूद यह गहराई प्रदान की है, जो आज के कम ही कहानीकारों की रचनाओं में दृष्टिगत होती है । उनकी कहानियाँ एक व्यापक परिवेश का घरायश निर्माण करती हैं, और आज के पारिवारिक, सामाजिक एवं राजनीतिक जीवन के बहुविध पक्षों का उद्घाटन करती हैं । सूत्रन की इस प्रक्रिया में उनकी आस्था का स्वर कहीं स्पष्ट नहीं हुआ है, परन्तु मधीन मुन्यान्वेषण, प्रगतिशील मानदण्डों तथा नवीन प्रगतिशीलता के उपयोगों एवं व्यावहारिक रेशों की खोज कर उनकी उचित स्थापनाएँ उनके विश्वास एवं स्वयं तथा दूरदर्शी दृष्टि की गहनता का परिचय देती हैं । सबसे बड़ी कलात्मक बात तो यह है कि अपनी विचारधारा आस्था एवं प्रगतिशीलता को उन्हें कहानियों पर आरोपित करने की आवश्यकता नहीं पड़ती । ये सभी कहानी की आरमा बन कर ही उभरते हैं । उनकी कोई कहानी पढ़ लीविए, वर्तमान सामा-
जिक एवं राजनीतिक व्यवस्था, भ्रष्टाचार, रुढ़ियों, स्वार्थ, धूर्जुभा मनोवृत्ति एवं वग-बंदम्य के प्रति लेखिका का एक शब्द भी नहीं मिलेगा, फिर भी अपूर्व शिल्प-सीष्टव से उनके कथानकों के रेशे इस प्रकार सगु-
फित किए गए हैं कि वे इन सब के प्रति आपके मन में तीव्र असंतोष ही नहीं भर देंगे, उन विवृतियों के प्रति सजग करते हुए उनके प्रति विश्रुह करने एवं समूल नष्ट करने के लिए दिशोन्मुख होने पर मजबूर कर देंगी । मैं समझता हूँ, उनकी कहानियों की यह जबर्दस्त सफलता है।

धीमती विजय चौहान की पात्र-योजना पर भी दो शब्द कह देना अपेक्षित होगा । उन्होंने अत्यन्त सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि पाई है, और

की सहमता से वे पूर्ण हैं। उन्होंने अपने पात्रों को समाज के
 गों से लिया है, और उनका यथार्थ अंकन किया है। वे पात्र
 की अपनी मनायत नहीं हैं, बरन् समाज की उपज हैं, जिन्हें
 दुःसलता से प्रभुत किया गया है। वे हमारे निकट के जाने
 इसीलिए लगते हैं, क्योंकि उनकी अपनी स्वामाविक गति है
 जता है, जिसे लेखिका ने कहीं नियंत्रित करने का प्रयत्न नहीं
 । उन्होंने समाजवादी यथार्थवाद (Socialist realism) को
 पर बल देते हुए इन पात्रों को इस रूप से प्रस्तुत किया है कि
 मिल कर हमारे सामने आज के युग की विषमताओं एवं विशेष-
 व्यापक किन्तु सतुलित चित्र उपस्थित करते हैं। उनके अस्त-
 का सामंजस्य स्थापित करने में धीमती विजय बोद्धान को
 लता प्राप्त हुई है। उनकी कहानियाँ एक अभिनव दिसा का
 । उनका विशेष महत्त्व इसलिए भी है कि वे एक महिला कथा-
 कलम से लिखी गई हैं।

प्रियर्षदा ने पारिवारिक जीवन को लेकर कुछ अच्छी कहा-
 ली हैं। उनकी कहानियों का एक संग्रह 'जिन्दगी और गुलाब'
 प्रकाशित हुआ है। उनकी कुछ प्रमुख कहानियाँ 'बापती',
 'और उत्तर', 'मछलियाँ', 'जादनी में बर्फ पर', 'जिन्दगी और
 फूल', 'पचपन सन्धे लाल दीवाले', 'एक और विदाई',
 'ह दूसरे के लिए' आदि हैं। इधर वे अपने शोध-कार्य के
 में विदेश गई हुई हैं। उनके इस विदेश प्रवास ने उनकी
 पर अपना विनिष्ट प्रभाव डाला है, जिसका रंग इतना गहरा

हो गया है कि इसके सन्दर्भ में उनकी कहानियों के दो वर्ग ही बनाए जा सकते हैं। एक वर्ग उनकी विदेश प्रवास पूर्व की कहानियों का है और दूसरा उनके बाद की कहानियों का। उनके कथानक, पात्र, परिस्थितियाँ उनके सीमित जीवन व अनुभवों को प्रस्तुत करते हैं। जो कुछ उन्होंने देखा है, उसी को चित्रित करने का साहस है, कदाचित् इसीलिए उनकी कहानियों में नारी पात्रों की भीड़ है और उनकी छोटी-छोटी ममम्याओं, उनका अन्तर्द्वन्द्व बदलती हुई परिस्थितियों में अपने को पाने का विस्मय, इन सबका प्राचुर्य है। उन्होंने स्वीकारा है, मेरे धारों और जो घट रहा है, वही सहज भाव से कहानी की पृष्ठभूमि बन जाता है।

'जिन्दगी और गुनाह के फूल' कहानी संग्रह की अधिकांश कहानियाँ सफल एवं मार्मिक हैं। उनका विषय प्रेम और परिवार हैं ही प्रमुख रूप से हैं, जिन्हें नारी कथा लेखिका की स्वाभाविक सहानुभूति प्राप्त हुई है। स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों, प्रेम के विविध पक्षों एवं परिवार की परिवर्तित व्यवस्था को लेकर जो कहानियाँ उन्होंने लिखी हैं, उनमें विषय की मार्मिक व्यञ्जना करने तथा अभिव्यक्ति को यथार्थता प्रदान करने में उपा प्रियवदा की विशेष सफलता प्राप्त हुई है। इन कहानियों का अपना असंग रंग है, जो इस बात का स्पष्ट संकेत करती हैं कि इन विषयों से सम्बन्धित यथार्थ की पकड़ लेखिका को कितनी गहरी है। प्रेम और परिवार के सूक्ष्म से सूक्ष्म द्विदृष्ट, आधुनिक परिवारों के मनोविज्ञान के समस्त रसों और प्रेम सम्बन्धी परिवर्तित मूल्यों की व्याख्या बड़े सहज एवं स्वाभाविक ढंग से इन कहानियों में मिलती है। इस सम्बन्ध में उनकी विशेष उत्तेजनीय कहानी 'बापसी' है, जो आज के परिवर्तित पारिवारिक जीवन एवं विस्तृतता का अत्यन्त यथार्थ पर-मार्मिक चित्रण प्रस्तुत करती है।

किन्तु विदेश आने के बाद उपा प्रियवदा की कहानियों में अनायास ही एक अंतराल-सा दृष्टिोच्चर होता है। उसके बाद की उनकी जो

मोड़ी-बहुत कहानियाँ पढ़ने को मिली हैं, उनमें उन्होंने विदेशी एवं भारतीय वातावरण का विचित्र रहस्यमय सामंजस्य स्थापित करने का प्रयत्न किया है तथा मूठे एवं आरोपित प्रतीकों का सहारा लेकर अनेक अमफन एवं प्रभावशून्य कहानियाँ लिखी हैं। इन कहानियों का स्तर इस प्रकार का है कि सहसा विस्वास ही नहीं होता कि 'जिन्दगी और गुलाब के फूल' की लेखिका की ही ये सारी कहानियाँ भी हैं। इन कहानियों में सायास नवीनता लाने की चेष्टा की गई है और आधुनिक सचेतना के नाम पर जिस तथ्याकथित आधुनिकता का वर्णन किया गया है, उसकी स्थानीयता का कहीं अहसास भी नहीं होता, इसीलिए ये कहानियाँ अपने आप में एक अजूबा बन कर रह गई हैं। हालाँकि इसकी सफाई प्रस्तुत करते हुए उन्होंने लिखा है, भारत में रहकर अनेक व्यक्ति विदेशों की एक अत्यन्त सम्मोहक, जादूमयी नगरों की तरह कल्पना करते हैं। संवेदनशील व्यक्तियों को एक नया देश, भिन्न सम्यता तथा मान्यताएँ किस प्रकार प्रभावित करती हैं, भारतीय छात्रों या निवासियों में किस संघर्ष, द्वन्द्व की सृष्टि करती है, इधर की कहानियों में मेरा ध्यान इधर ही रहा है।

'मैं हार गई' और 'तीन निगाहों की एक तस्वीर' कहानी संग्रहों की लेखिका मग्नू मण्डारी की प्रमुख कहानियों में 'ईसा के घर इन्सान', 'एक कमजोर लड़की की कहानी', 'अभिनेता', 'तीसरा आदमी', 'कील और कसक', 'दीवार बच्चे और बरसात', 'आकाश के आइने में', 'तथा चाई' आदि की वर्णना की जाती है। इनकी कहानियों में आज की नारी का अध्ययन अत्यन्त यथार्थ रूप से हुआ है। नारी की विभिन्न

समस्याओं प्रमुखतः प्रेम और परिवार की समस्या को मन्नू भण्डारी ने बड़ी सहृदयता से परखा है, और उसके विविध पक्षों को सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया है। सतोंप की बात यह है कि इस प्रस्तुतीकरण में, उनके पति राजेन्द्र मादव का उन पर प्रभाव नहीं पड़ा है, और उनकी किसी कहानी में शिल्प-प्रयोग का मोह अच्छा जटिल एवं सस्तिष्ट प्रतीकों के प्रति आग्रह सक्षित नहीं होता। मन्नू भण्डारी की कहानियों में शिल्प की सफाई और सादगी तो है ही, साथ ही अभिव्यक्ति का उनका अपना एक अलग विशिष्ट एवं प्रभावशाली ढंग है। यह बात जरूर है कि उनकी कहानियों में प्रत्येक पात्रों के साथ सहानुभूति और भावुकता परिलक्षित होती है, जो नारी-मुक्तता विशेषता है। इसके लिए मन्नू भण्डारी को दोषी नहीं ठहराया जा सकता। मन्नू की कहानियों में स्पष्ट चितन अधिक स्पष्ट हुआ है, पर उनमें विराटता है और ध्या-पक सामाजिक सन्दर्भों के साथ सम्बद्ध होने की दिशा है।

मन्नू भण्डारी की कहानियों के पात्रों की एक प्रमुख विशेषता यह कि कि हर दम किसी न किसी एक्शन में लगे रहते हैं। कोई मुँह में चम्मच से रमगुल्फा डालते हुए कोई बात कहेगा, कोई टाई ठीक करते हुए। कोई मेज पर मुक्का मार कर कोई बात कहेगा, तो कोई साड़ी के पल्लू से पसीना पोछने हुए। कहीं-कहीं तो ये एक्शन बड़े ही 'प्रभावशाली' लगते हैं, और पात्रों की विभिन्न मन स्थितियों का विगदर्शन कराने में सफल होते हैं, पर अधिकांश रूप में एक्शन का वर्णन आवश्यकता से अधिक ही हो जाता है, जो कुछ के बाद बोरिंग-सा लगने लगता है। हालाँकि मन्नू भण्डारी की कहानियों में आकर्षक प्रवाह रहता है, और पाठकों को अपील करने के लिए उनमें यथेष्ट सामग्री रहती है। नारी मनोविज्ञान को स्वानुभूति के रूप में ढाल कर पूर्ण हादिक संवेदन-शीलता एवं मार्मिकता के साथ मन्नू भण्डारी ने अपनी कहानियों में कुछ इस तरह प्रस्तुत किया है कि वे बड़ी अपीलित लगती हैं। आज की नारी परिवर्तित सामाजिक एवं पारिवारिक सन्दर्भों में फिट है या

मिसफिट, उमकी वास्तविक स्थिति क्या है, तथा नवोन्मेष एवं आधुनिक संकेतना में उमकी गति क्या है, मन्नु मण्डारी की कहानियाँ इसे दृशक रूप में अभिव्यक्त करती हैं ।

आज की कहानी की चर्चा करते समय शशिप्रभा शास्त्री की कहानियों की चर्चा न करना 'बड़ा बेमानी सा लगता है । इस दशक की महिला लेखिकाओं में उनका स्थान कम महत्वपूर्ण नहीं है । उनके साथ यदि कोई दुर्भाग्य है तो यही कि उनके पास कोई पब्लिसिटी इन्टेलिजेन्सिया नहीं है, जो आज के दूसरे कहानीकारों की भाँति डालडा के प्रचार के निमित्त किए जाने वाली विज्ञापनवाजी की भी यात कर उनके नाम को आगे बढ़ा दे । पर सृजनशीलता की गुरुता कदाचित् सूरज की उस रोशनी की भाँति है जिसे मृट्टी में बन्द नहीं किया जा सकता, और न अनुशासित ही किया जा सकता है । पिछले कई वर्षों से शशिप्रभा शास्त्री गम्भीरतापूर्वक कहानी के क्षेत्र में काम कर रही हैं, और इस बीच उन्होंने कई महत्वपूर्ण कहानियाँ लिखी हैं । विशेष रूप से मैं 'गहराईयो में खोजते प्रश्न', 'स्टैटडें', 'दो कोणों वाला एक बिन्दु' तथा 'घाटे की लकीरें' कहानियों का उल्लेख करना चाहूँगा । कहा जा सकता है कि उनकी लगभग सौ कहानियों में से यही तीन कहानियाँ बड़ी धुनी गईं उत्तर स्वयं ये कहानियाँ ही हैं । इसका यह अभिप्राय नहीं है कि अन्य कहानियाँ इनसे हल्की हैं ; या उल्लेख योग्य नहीं हैं । सब तो यह है कि शशिप्रभा शास्त्री की कहानियाँ नारी जीवन की न गति एवं समर्थता को एक व्यापक परिवेश में नवीन सन्दर्भों रिप्रेक्ष्य में बड़ी सफलता के साथ उपस्थित करती हैं ।

शशिप्रभा शास्त्री की कहानियों में शिल्प की सादगी एवं सफाई विशेष रूप से उल्लेखनीय है। उनकी कम ही कहानियाँ ऐसी हैं, जिनमें झूठे सत्यो का आरोपित प्रतीको का सहारा लिया गया है। इन कहानियों में कथ्य और कथन की नवीनता बराबर सक्षित होती है, और वे हर लिहाज से 'नई' कहानियों के अन्तर्गत आती हैं। शशिप्रभा शास्त्री को मारी मनोविज्ञान एवं नारी जीवन की समस्याओं का गहरा अध्ययन है। अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से उन्होंने छोटे-से-छोटे डिटेल्स की जाँच बड़ी सतर्कता से की है, और जो नतीजे उन्होंने निकाले हैं, उन्हीं पर उनकी अधिकांश कहानियों का ताना-बाना बुना गया है। नवीन मूल्यान्वेषण, रुढ़ियों का तिरस्कार एवं परम्पराओं की नवीन सन्दर्भों में पुनः जाँच उनकी कहानियों का मूल स्वर है। प्रतिक्रियावादी तत्वों एवं सामाजिक विवृतियों तथा जिन्दगी की गलाबत पर तीखे व्यंग्य वस जीवन के सौन्दर्य पक्ष के साथ उन्होंने बड़ा ही सतुलित रूप उपस्थित किया है। इन कहानियों की सोद्देश्यता एवं सामाजिकता विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

मैलिंग मटियानी मूलतः भावलिख कहानीकार है। उनकी कहानियों का एक समूह 'मेरी तैंतीस कहानियाँ के नाम से प्रकाशित हुआ है। उनकी उल्लेखनीय कहानियों में 'एक मोटा बच्चा-पती', 'दादुओं का एक गुप्त', 'गुदायिन', 'बढ़ती हुई छाई', 'माता', 'बुरा हुआ रागा', 'भस्मासुर', तथा 'पोस्टमैन' आदि हैं। इधर वे कहानियाँ मूल लिख रही हैं, और प्रत्येक माह विविध पत्र-पत्रिकाओं में कम-से-कम दो कहानियाँ दखने की तो मिला ही जाती हैं। संक्षेप में प्रक्रिया की कनी

गयी है। असमयों के गहरी जीवन, लोक-व्यवहारों एवं दशादी मोदों के आचार-संस्कार तथा सम्बन्धों ने उनका निरुद्ध बना दिया है। इन सारों उन्होंने आधुनिक परिवेश में अपनी कहानियों में पूरी समा-स्मिता एवं यथार्थता से प्रस्तुत किया है। रंग की ही भाँति संवेद की कहानियों में भी यह आधुनिकता आगे बढ़ी है, वरन् यह कहानी की आत्मा धनकर ही उभरती है, इसीलिए इनके कथित गण से पाठकों को प्रभावित कर लेती है। संवेद उन दृष्टि-दिने दो-दो आधु-निक कहानीकारों में है, जिन्होंने मोर-जीवन का निरुद्ध से अनुभव ही नहीं किया है, वरन् स्वयं उसे भोगा भी है। हिन्दी की समाज को भी उन्होंने धोया है, और निर्धनता के अधिपात को अग्नि-परीक्षा के समान गढ़ा है। इन सारों ने उनकी कहानियों को एक दूसरा ही विनिष्ट रंग दिया है, और प्रत्येक कहानी केवल इसीलिए प्रभावशाली लगती है क्योंकि वह लेखक की अपनी स्वानुभूति की भाँति सहजता एवं स्वाभाविकता के साथ प्रस्तुत की जाती है।

संवेद की कहानियों में स्थानीय रंगों का प्रचुर भाषा में उपयोग हुआ है। उन्होंने दूसरे आधुनिक कहानीकारों की भाँति अपनी कहानियों को सजे-सजाये दृश्य रूप में बँठे किसी कल्पनाशील असम्यक्त कथानक को लेकर अंदाज के गहारे आधुनिक आवरण में सफेदने का प्रयत्न नहीं किया है। और न उनकी भाँति बिना स्वयं देखे या अनुभव कए सत्य को लिखने का साहस ही किया है। यही कारण है कि उनकी कहानियों में झूठे एवं आरोपित प्रतीकों एवं अविश्वसनीय सत्यों का प्रचार नहीं किया गया है। निम्नवर्गीय लोगों को लेकर संवेद ने जो कहानियाँ लिखी हैं, वे उनकी गहरी सूझ-बूझ और यथार्थ को पहचानने एवं सत्य ढंग से चित्रित करने की समर्थता का परिचय देती हैं। जीवन के यथार्थ से पाठों को छुनकर उन्हें कहानियों में प्रस्तुत करना, उनके ज्ञान एवं अनुभूतियों की मार्मिक व्याख्या करना तथा आसपास परिचित-परिवेश को अधिक गहरी दृष्टि से संवेद ने उचित संवेद

ज सब कुछ बहा जा रहा है और अच्छे-बुरे का बोध कराने वाली मता नष्ट हो चुकी है।

हरिशंकर परसाई एकमात्र व्यंग्य कहानीकार हैं, जिन्होंने बड़ी सफाई से हमारी आज की विषमताओं, अन्तर्विरोध, राजनीतिक-सामाजिक विवृतियों एवं मन स्थितियों पर ठीके एवं सार्थक व्यंग्य कसे हैं और उन्हें बड़ी मार्मिकता से उभारा है। उनका व्यंग्य हास्य उत्पन्न करने के लिए अथवा मनोरंजन करने के लिए नहीं है, बरन् कथ्य को और भी प्रभावशाली एवं गहराई प्रदान करने के लिए है। उनकी पैनी दृष्टि रूढ़िवादी जीवन के यथार्थ से भी ऐसी स्थितियों को चुनता है, जिन्हें उन्होंने अपनी स्वस्थ सामाजिक दृष्टि एवं सजगता से प्रस्तुत करने में सफलता प्राप्त की है।

व्यंग्य कहानीकारों में केशवचन्द्र बर्म और शान्ति मेहरोत्रा की भी अनेक कहानियाँ ली जा सकती हैं, जो हर लिहाज से सफल कहानियाँ हैं। इनके अतिरिक्त रामकुमार, शिवानी शंकर जोशी, शान्ति, शरद जोशी आदि ऐसे अनेक कहानीकार हैं, जिन्होंने इस दशक में स्याद्धि प्राप्त की है और अनेक अश्वरी कहानियाँ लिखी हैं, जिनमें नए पन के अनिरिक्त इन लेखकों की दृष्टि, मूल्यों को पहचानने और मर्यादित प्रतिष्ठा देने की क्षमता तथा नए यथार्थ को उभारने की समर्थता का

संघर्ष एवं सम्भावनाएँ

८

आधुनिक दशक का स्वरूप अभी पूर्णतया स्पष्ट नहीं हो पाया है, अनेक लेखक बड़ी तेजी से उभर रहे हैं और अपनी गति निश्चित करने में सजगता से आगे बढ़ रहे हैं। अपनी पीढ़ी के सम्बन्ध में कुछ ज्ञान, पूर्वग्रहों से प्रभावित हो समझा जाता है, फिर भी मुझे यह होने में कोई संकोच नहीं है कि पिछले दशक और इस दशक के बीच आजकल ऐसा बड़ी सरलता से खींची जा सकती है, जिसमें मेरी पीढ़ी का स्वरूप निश्चित करने में बहुत कठिनाई नहीं होनी चाहिए। इस दशक के सभी नए कहानीकारों ने प्रयासहीन शिल्प का महत्वपूर्ण अंश स्थापित किया है। लादी गई सांकेतिकता, अमूर्त प्रतीक विधान, स्पष्टता एवं दुर्बोधता के स्थान पर अब कॉर्म की सादगी, स्पष्टता और कार्यकलाप प्रदान करने के प्रति अधिक आग्रह है। पिछले दशक में जेम्स जॉयस जैसे लेखकों के सामने समस्या थी कि जीवन से वे क्या और क्या न लें, इसीलिए कई कहानीकारों की रचनाओं के अनावश्यक विस्तार एवं वस्तु की विश्वसनीयता को जस्टीफाई किया गया था, किन्तु इसके ठीक विपरीत अब मेरी पीढ़ी में जहाँ तक मैं समझता

है, किसी के साधने में गमगमा नहीं है कि वह जीवन में क्या से मोर
 क्या न से । हर किसी की दृष्टि साफ और स्थिर ही नहीं है, बरन
 मूढता में मूढमग्न होने हुए उद्देश्य बिन्दु को पहचानने और प्रदर्शित
 करने की क्षमता में भी पूर्ण है । यही कारण है कि उनमें चयनशक्ति
 की मूढमग्नता एवं साधकता दोनों ही श्रेष्ठ ढंग में आई है, जिससे पस-
 र्यम्भ कहानी का आकार छोटा हुआ है और उसमें अधिक सहजता एवं
 प्रेक्षणीयता सामने का कार्य इन सभी ने उत्कृष्टतम ढंग में सम्पन्न
 किया है ।

अब मई कहानी, कहानी अधिक है, डाकुमेट कम, इसीलिए वह
 प्रेमचन्द की परम्परा (कलन, मनोवृत्ति, बड़े भाई साहब, नशा आदि
 कहानियों में सम्मिलित) के अधिक निरुद्ध जा रही है । यह बात विद्वान्
 दशरु में भी 'हरिनाभुस का बेटा', 'मनवें का मासिक', 'वह मर्द घी',
 'सुबह का सपना', 'जहाँ सड़मी बंद है', 'दोहर का भोजन', 'हवा
 जाई अकेला', 'बदलू', 'धीक की दावत', 'तीसरी कसम' तथा 'गुलाब
 के फूल और कीड़े' आदि कहानियों से पुरु हुई थी और उसकी अतिम
 परिणति 'जन्म', 'एक इतिथी', 'अन्तर', 'जो लिखा नहीं जाता',
 'लाट', 'एक पट्टी हुई कहानी', 'माही', 'टिबुल' तथा 'मछलियाँ' आदि
 कहानियों के साथ होता है । इनके विपरीत इस दशक की कुछ प्रमुख
 कहानियाँ 'बड़े सहर का आदमी' (रवीन्द्र कालिया), 'लेप होते हुए'
 (शानरंजन), 'एक पति के नोट्स' (महेन्द्र भत्ता), 'नए पुराने पतों का
 साधो' (धर्मेन्द्र गुप्त), 'मानवता की ओर' (जगदीश चतुर्वेदी), 'बाबू'

१. इन कहानियों के लेखक क्रमशः धर्मवीर भारती, मोहन राकेश,
 नरेश मेहता, कमलेश्वर, राजेन्द्र यादव, अमरकांत, मारुण्डेय, शैल
 जोशी, भीष्म साहनी, रेणु तथा उषा प्रियंवदा हैं ।

२. इन कहानियों के लेखक क्रमशः मोहन राकेश, नरेश मेहता,
 निर्मल वर्मा, कमलेश्वर, अमरकांत, राजेन्द्र यादव, मारुण्डेय, रेणु तथा
 उषा प्रियंवदा हैं ।

(रामनारायण शुक्ल), 'साथो की नदी' (योगेश गुप्त), 'छिटकी हुई जिन्दगी' (ममता मधवाल), 'अपने शहर की उदासियाँ' (बलराज पंडित), 'अलस बाहो की दोपहर' (व्याम परमार), 'मजिस की बोस' (राजेन्द्र जगोत्ता), 'घम्बे' (से० रा० यात्री), 'बरागाहो के बाद' (अनीता भोसक) 'दूध और मक्खियाँ' (अनन्त) आदि कहानियाँ एक नई यात्रा की शुरुआत करती हैं। ये सभी लेखक नए हैं और शिल्प तथा एप्रोच में अपरिपक्वता की सम्भावनाएँ भी हैं, पर प्रश्न दृष्टि का है। जहाँ पिछले दशक में कुछ एक कहानीकारों की घोर-आत्मपरकतावादी रचना से सशरत होकर अन्तिम चरण में नई कहानी प्रतिक्रियावादी चरित्र की कहानी बन गई थी, वही इन नए कहानीकारों का संघर्ष उस कृत्रिम आत्मपरक एवं प्रतिक्रियावादी मुखौटे को दूर कर पुनः यथार्थ-परक सामाजिक सन्दर्भों में मनुष्य के सम्पूर्णता की खोज और प्रगतिशील मानदण्डों की स्थापना के प्रति है, जिसने पुनः नई कहानी को अभिनव दिया है।

यह विभाजन पीढ़ियों के सन्दर्भ में नहीं देखना चाहिए, बरन् एक चरण के रूप में ही मूल्यांकित करना चाहिए। यहाँ जिन लेखकों की चर्चा की गई है, उस सम्बन्ध में यह धारणा नहीं होनी चाहिए कि इनके अतिरिक्त दूसरे लेखक महत्त्व नहीं रखते हैं या उनकी सृजनशीलता कोई स्तर नहीं रखती है। इनमें से अधिकांश के कहानी-संग्रह अभी प्रकाशित नहीं हुए हैं, इनकी कहानियाँ इधर-उधर पत्र-पत्रिकाओं में छोजने में थोड़ी कठिनाई तो है ही, इसीलिए हो सकता है कि कई लेखकों की चर्चा न हो पाई है। सत्य स्थिति तो यह है कि इस पीढ़ी में अनेकों लेखक दिशा पाने के लिए संघर्षशील हैं और उनमें बड़ी सम्भावनाएँ हैं। इनमें कितने सस्टेन करेंगे, उनकी सृजनशीलता की वास्तविक गति क्या होगी, इस सम्बन्ध में अभी निश्चित रूप से कुछ कहना बहुत उचित नहीं होगा, विशेष रूप से मेरे लिए तो और भी है, क्योंकि स्वयं इसी पीढ़ी का होने के कारण अपने समकालीनों पर कुछ

११८ : : नई कहानी की युग संवेदना

है, जिमी के मामले में यह समझा नहीं है कि वह जीवन में क्या ले और क्या गंभे। हर जिमी की दृष्टि गाफ और इन्स्य ही नहीं है, बल्कि युद्ध में गृहमन्तर होन हुए उद्देग्य बिन्दु का पहचानने और प्रत्यक्ष हिट करने की शक्तता ग भी पूर्ण है। यही कारण है कि उनमें व्यक्तशक्ति की गृहमन्ता तब गायं बला दोनों ही स्पेष्ट रूप में आई है, त्रिमं वस-स्वरूप कहानी का आकार छोटा हुआ है और उनमें अधिक सहजता एवं प्रेमणीयता सामे का बायं इन सभी न उद्देगनीय इन से सम्पन्न किया है।

अब नई कहानी, कहानी अधिक है, हाकुमेट कम, इसीलिए वह प्रेमचन्द की परम्परा (कानन, मनोवृत्ति, बड़े भाई ताहब, नया आदि कहानियों में सम्बद्ध) के अधिक निबट जा रही है। यह बात विद्यने दशक में भी 'हरिनाथन का घेठा', 'मलवे का मासिक', 'बहु मंद घी', 'गुप्त का लपना', 'जहाँ लक्ष्मी बंद है', 'दोहर का भोजन', 'हमा जाई अकेला', 'बदलू', 'घोष की दावत', 'तीसरी कसम' तथा 'गुलाब के फूल और काँटे' आदि कहानियों से शुरू हुई थी और उसकी अंतिम परिणति 'जदम', 'एक इतिथो', 'अन्तर', 'जो सिखा नहीं जाता', 'साठ', 'एक बटी हुई कहानी', 'माही', 'टेबुल' तथा 'मछलियाँ' आदि कहानियों के साथ होता है। इसके विपरीत इस दशक की कुछ प्रमुख कहानियाँ 'बड़े सहर का आदमी' (रवीन्द्र कालिया), 'शेप होते हुए' (शानरजन), 'एक पति के मोद्म' (महेन्द्र भत्ता), 'नए पुराने जूतों का साथी' (धर्मेन्द्र गुप्त), 'मानवता की ओर' (जगदीश चतुर्वेदी), 'डाब'

१. इन कहानियों के लेखक कमल धर्मवीर सारणी, मोहन राकेश, नरेश मेहता, कमलेश्वर, राजेन्द्र यादव, अमरकांत, मार्कण्डेय, शैलर जोशी, मोक्ष साहनी, रेणु तथा उषा प्रियंवदा हैं।
२. इन कहानियों के लेखक कमल मोहन राकेश, नरेश मेहता, निर्मल धर्मा, कमलेश्वर, अमरकांत, राजेन्द्र यादव, मार्कण्डेय, रेणु तथा उषा प्रियंवदा हैं।

(रामनारायण शुक्ल), 'सायो की नदी' (योगेश गुप्त), 'छिटकी हुई जिन्दगी' (ममता अग्रवाल), 'अपने शहर की उदासियाँ' (बलराज पट्टि), 'अलस बाहो की दोपहर' (श्याम परमार), 'मजिल की बोत' (राजेन्द्र जगोत्ता), 'घग्घे' (से० रा० यात्री), 'चरागाहो के बाद' (अनीता ओलक), 'दूध और मजिदियाँ' (अनन्त) आदि कहानियाँ एक नई यात्रा की शुरुआत करती हैं। ये सभी लेखक गए हैं और शिल्प तथा एप्रोच में अपरिपक्वता की सम्भावनाएँ भी हैं, पर प्रश्न टॉन्ट का है। जहाँ पिछले दशक में कुछ एक कहानीकारों की घोर-आत्मपरकतावादी फैशन से सन्नत होकर अन्तिम चरण में नई कहानी प्रतिक्रियावादी संशय की कहानी बन गई थी, वहीं इन नए कहानीकारों का संघर्ष उस कृत्रिम आत्मपरक एव प्रतिक्रियावादी मुल्लोटे को दूर कर पुन यथायं-परक सामाजिक सन्दर्भों में मनुष्य के सम्पूर्णता की खोज और प्रगति-शील मानदण्डों की स्थापना के प्रति है, जिसने पुन नई कहानी को अभिनव दिशा दी है।

यह विभाजन पीढ़ियों के सन्दर्भ में नहीं देखना चाहिए, वरन् एक चरण के रूप में ही मूल्यांकित करना चाहिए। यहाँ जिन लेखकों की चर्चा की गई है, उस सम्बन्ध में यह धारणा नहीं होनी चाहिए कि इनके अतिरिक्त दूसरे लेखक महत्व नहीं रखते हैं या उनकी सृजन-शीलता कोई स्तर नहीं रखती है। इनमें से अधिकांश के कहानी-संग्रह अभी प्रकाशित नहीं हुए हैं, इनकी कहानियाँ इधर-उधर पत्र-पत्रिकाओं में खोजने में थोड़ी कठिनाई तो है ही, इसीलिए ही सचता है कि कई लेखकों की चर्चा न हो पाई है। सत्य स्थिति तो यह है कि इस पीढ़ी में अनेकों लेखक दिशा पाने के लिए संघर्षशील हैं और उनमें बड़ी सम्भावनाएँ हैं। इनमें कितने सस्टेन करेंगे, उनकी सृजनशीलता की वास्तविक गति क्या होगी, इस सम्बन्ध में अभी निश्चित रूप से कुछ कहना बहुत उचित नहीं होगा, विशेष रूप से मेरे लिए तो और भी है, क्योंकि स्वयं इसी पीढ़ी का होने के कारण अपने समकालीनों पर कुछ

वना में उन्हें पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। उनमें व्यष्टि विन्तन एवं व्यष्टि सत्य मिलता तो है, पर वह उन्हें घोर-आत्मपरकता इसीलिए नहीं प्रदान करता कि वे समाज से कटा हुआ अपने को नहीं पाते। राजेन्द्र यादव की भाँति प्रगतिशीलता का दावा श्रीकान्त नहीं करते, बरन् वे व्यक्ति को 'पूरे' में जीवने और फलस्वरूप प्राप्त परिणामों को नए यथार्थ के घरातल पर प्रस्तुत करने की चेष्टा करते हैं। श्रीकान्त शिल्प की दृष्टि से समर्थ कहानीकार हैं। कवि होने के कारण स्वभावतः चित्रात्मक भाषा में दृश्य उपस्थित करने की इनमें समर्थता तो है ही, साथ ही सांकेतिकता एवं सूक्ष्मता के कारण प्रभाव उत्पन्न करने की भी प्रवृत्ति इनमें अधिक है।

ज्ञानरजन ने कम लिखा है, किन्तु अच्छा मिलाने की ही चेष्टा की है। 'शुद्धिजीवी', 'अमरुद का पेड़', 'याद और याद', 'मनहूस बगला', 'द्विवास्वप्नी', 'खलनायिका' और 'बाह्य के फूल', 'शेष होते हुए', तथा 'प्रेम के द्वार और उधर', 'सीमाएँ' तथा 'पिता' उनकी प्रमुख कहानियाँ हैं। ये कहानियाँ जीवन के अनेकानेक पक्षों को बड़ी यथार्थता से प्रस्तुत करती हैं। ज्ञानरजन के पास सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वे जो कुछ भी लिखते हैं, अपनी दृष्टि से और स्वानुभूति के स्तर पर साफ़। अपरिचित सत्तों को कल्पनाशील ढंग से लिख कर दायित्वहीनता का परिचय देना उन्हें स्वीकार नहीं। इसका एक उदाहरण अभी हाल के 'धर्मपुग' में प्रकाशित उनकी कहानी 'शेष होते हुए' है। परिवार में भक्ति आज किस प्रकार अजनबी बन जाता है, और अवेसेदन में पुटा-पुटा जीवन जीता है, इस सत्य को ज्ञानरजन ने बड़ी बारीकी और

गुरुय अन्तर्दृष्टि में उभाता है। कुछ इसी प्रकार के गान की तरह रात्रेण्ड यादव ने 'कथादासक' के अन्तर्गत 'वर्षदुग' में ही प्रकाशित अपनी 'एक बड़ी हुई कहानी' (१) लिखी है। ज्ञानरत्न की कहानी अतिरिक्त सीधी और प्रभावशाली प्रतिस्पर्धा बन कर हमीलिए छोड़ जाती है, क्योंकि वह स्वामुखि के गान पर मात्र निरतिरिक्त किया गया है। उनकी कहानी में हमीलिए उनकी स्वामुखि और गान की छ मेंने की समर्पता है। इनके विरुद्ध रात्रेण्ड यादव जो निम्न पत्रह वर्षों में भी अधिक समय में लिख रहे हैं, की कहानी में वह गान आरोपित है और कहानी की आत्मा बन कर नहीं उभरता। इसीलिए वह पाठकों को बहिष्कार भी नहीं कर पाती। यहाँ तक कि लेखक को अन्तिम से पूर्व पंरे में एक पात्र के गुण में अच्छा गाना वक्तव्य भी देना पड़ता है, जो बड़ा कृत्रिम और अवधारण प्रतीत होता है।

ज्ञानरत्न की यही कहानी नहीं, अतिरिक्त कहानियाँ इसी ढंग की हैं, जिनमें लेखक को अपनी ओर से कुछ भी कहने की आवश्यकता नहीं पड़ती। उनका सत्य कहानियों के माध्यम से स्वयमेव ही अभिव्यक्ति होता है। इस दृष्टि से उनका शिल्प बड़ा ही सफल रहा है, उसमें कहीं कृत्रिमता या आरोपण नहीं है। वस्तुतः शिल्पगत प्रयोगों के चक्कर और सामाजिक नवीनता तथा आधुनिकता लाने की धुन से हटकर सामाजिकता एवं सोरेस्पता का निर्वाह ज्ञानरत्न ने इसी सफलता से किया है कि कल्प एवं कथन की नवीनता उनमें अपने आप आई है। नए धार्य को अभिव्यक्ति करने में उनकी कहानियाँ पूर्णरूप से सफल होती हैं।

आज के उन नवीनतम लेखकों में रवीन्द्र कालिया प्रमुख हैं, जिन्होंने कहानी रचना को बड़ी गम्भीरता से लिया है और कम लिखने के बावजूद अच्छी कहानियाँ देने में सफल एवं समर्थ सिद्ध हुए हैं। उनकी कई कहानियों में 'नौ खाल छोटी पत्नी', 'सिर्फ एक दिन', 'बड़े शहर का आदमी', 'भास', 'क ख ग' अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि की कहानियाँ हैं। 'सिर्फ एक दिन' में एक शिक्षित, योग्य परबेकार आदमी की मौकरी पाने की असफलता से उत्पन्न अवसाद, घुटन एवं कुण्डा का रवीन्द्र ने बड़ी मायिकता एवं पूर्ण हादिक संवेदनशीलता के साथ फेवरटिस्म, नेपोटिस्म एवं जोर-सिफारिश के इस तथाकथित विकासशील युग के व्यापक परिप्रेक्ष्य में चित्रित किया है, जिसमें इतनी यथार्थ एवं स्वाभाविकता है, कि प्रतीत होता है, लेखक की अपनी स्वानुभूति हो। रवीन्द्र की कलात्मकता इस कहानी में इस बात से सक्षित होती है कि प्रस्तुत विषय पर अपनी ओर से उन्हें एक शब्द भी कहने की आवश्यकता नहीं पड़ी, और उनका सत्य अपने आप पूरी प्रभावशीलता के साथ उभरता है, जो मन को झकसोर जाता है। यह कहानी आज की कहानी पर लगाए गए कुण्डा एवं निराशा के आरोप का जबर्दस्त उत्तर है। इसमें आज की पीढ़ी की पराजय एवं घुटन तथा अवसाद का चित्रण होने के बावजूद यह कहानी अनारुधा एवं अविश्वास का स्वर नहीं धोपित करती और न 'स्टेट्स सिम्बल' बनने की ही कोशिश करती है, जो नयी कविता की प्रमुख विशेषता होने के कारण भ्रमवश (या सप्रयत्न) आज की कहानी पर आरोपित कर दिया जाता है। रवीन्द्र की 'बड़े शहर का आदमी' भी इसी प्रकार आज के एक नए सामाजिक यथार्थ का उद्घाटन करने में सफल होती है, और सामाजिक विवृति पर मर्यान्तक व्यंग्य प्रहार करती है।

रवीन्द्र के शिल्प में बड़ी आत्मीयता एवं सहजता है। उसमें सादगी के साथ इस बात का अहसास होता है, जैसे लेखक पूर्ण निःसङ्का पर पूरे कॉन्प्रिडेन्स के साथ हमें किसी बात के प्रति कन्विन्स करने की-

। शिथिल कर रहा है, और उसमें वह पूरी तरह सफल भी होता है । अपनी कहानियों में, संतोष का विषय यह है कि रवीन्द्र कलावादी और शास्त्र-सौष्ठव के पीछे भागे नहीं हैं, और अपनी दृष्टि को बराबर सामाजिकता एवं सोद्देश्यता पर ही केन्द्रित रखा है । उनकी स्वाभाविक श्रुति नवीनता की रही है । नए कथ्य एवं कथन देने का प्रयास उनकी हर कहानी में परिलक्षित होता है । पर इस नवीनता के लिए तकहीन ढंग से जटिल एवं दुर्बोध प्रतीक योजना एवं आरोपित सत्थो का आश्रय नहीं लिया है । यथार्थ की पकड़ उनकी गहरी है, और अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से उन्होंने आज की परिघटनशीलता, जटिल यथार्थ एवं विषय-कादसिस में नवीनता के बारीक रेशे खोज निकाले हैं, और अपनी कहानियों का संगुफन किया है । यही कारण है कि ये कहानियाँ कल्पना के पंखों पर न उड़ कर यथार्थ परिवेश में व्यापक मानवीय चेतना, एवं विराट युगीन सत्थो को समेटते हुए आगे बढ़ती हैं । रवीन्द्र उज्ज्वल अभिव्यक्ति के साथ पूरी गम्भीरता लिए आगे बढ़ रहे हैं ।

धर्मेश गुप्त की कहानियों का एक सग्रह 'चन्द रोमांसहीन कहानियाँ' के नाम से प्रकाशित हुआ है । जैसा कि नाम से स्पष्ट है, रूमांनी घरा-तल की कहानाशीलता से विमुक्त हो उन्होंने आज के जटिल यथार्थ को सामाजिक सन्दर्भों में अभिव्यक्ति करने का प्रयत्न किया है । उनकी उत्तेजनीय कहानियों में 'एक सुवह', 'आगत का यथ' 'शो-केस से बाहर', 'बापमी का दर्द', 'नए-पुराने जूते', 'नई सम्यता का पतझर' तथा 'एक आदमी की सलतनत: किन्हीं ईन्ट रोड' आदि हैं । इन कहानियों को पढ़ कर स्पष्ट होता है कि धर्मेश ने वर्तमान युग की समस्याओं को

महेन्द्र भरता की 'बदरंग', 'दीक्षा', 'दिन शुरू हो गया' तथा 'एक पति के मोड़' आदि उल्लेखनीय कहानियों में आज के आधुनिक जीवन के सघनकृत नवीन स्वीकृत रूप का यथार्थ चित्रण एवं उसके शोषतेषण के मुसौटो उधेड़ने का प्रयास किया गया है। महेन्द्र भरता के पाग स्वस्थ दृष्टि है एवं चमकती हुई मूर्धन्यता है, जिसके कारण उठाई गई स्थितियों को यथार्थ परिवेश में प्रस्तुत करने एवं मार्मिक पक्षों का उद्घाटन करने में उन्हें बड़ी सफलता प्राप्त हुई है। उनकी कहानियों में व्यष्टि घितन यही तक है, जो आज के आधुनिक जीवन का आवश्यक अंग बनता जा रहा है। इसके फलस्वरूप वे आत्मपरकता की सीमा तक नहीं जा पाते और व्यक्ति के अस्तित्व की समस्या को व्यापक सामाजिक संदर्भों में देखने का प्रयत्न करते हैं।

महेन्द्र भरता का शिल्प दुहरा-तिहरा नहीं है और न अभूत प्रतीक योजना का आश्रय लेकर उन्होंने दुर्बोधता का आवरण सादेकर अपनी कहानियों को बौद्धिक आधार देने का ही प्रयत्न किया है। शिल्प की सादगी एवं टैक्सचर की सहजता के कारण अपनी बात को प्रभावशाली ढंग से कहने में वे अत्यन्त सफल होते हैं। उनकी कहानियों में मुझे एक बात जो सबसे अच्छी लगती है, वह यह कि उनकी दृष्टि में एक ऐसा पैनापन है, जो उन्हें व्यंग्य कहानीकार तो नहीं बना पाता, पर बौद्धिकता पर तीखे प्रहार करने की समर्थता अवश्य प्रदान करता है।

से० रा० यात्री की कहानियाँ मध्यवर्गीय जीवन की घुरी पर टिकी हैं और नगरीय जीवन की विभिन्न समस्याओं को लेकर उन्होंने कई प्रभावशाली कहानियाँ लिखी हैं, जिनमें 'धब्बे', 'यादों के स्तूप और दर्द



के आईने', 'गदंग और गुबार', 'नीति रक्षा', तथा 'और नदी प्यासी थी' आदि मुख्य है। इन कहानियों की प्रमुख विशेषता यात्री की मूढमन्तर्दृष्टि एवं घघाघं की गहरी पकड़ है। 'यादों के स्तूप और दर्द के आईने' में आधुनिक प्रेम की असफलता और उत्पन्न प्रतिक्रिया को बिना भावुकता अथवा इन्बाल्व हुए पूर्ण निःसंगता के साथ उन्होंने सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया है। आज के व्यक्ति की बदहवासी, दिवाहारा की भाँति सटकने की प्रवृत्ति, आद्यन्त महत्वाकांक्षाओं से प्रेरित रहना, पर प्रयासहीनता तथा खोसले जिनदगी का चित्रण अपनी कहानियों में उन्होंने बड़ी मूर्धन्यता से किया है।

यात्री की कहानियों में प्रमुख बात शिल्प का नया एप्रोच है। अपनी बात को नए ढंग से कहने की उनमें आकुलता है, जो कही उन्हें सफल भी बनाती है ('यादों के स्तूप और दर्द के आईने', 'गदंग और गुबार'), वो कहीं असफल भी बनाती है ('और नदी प्यासी थी, नीति रक्षा'), पर उनकी प्रयत्नशीलता एक परिणाम निश्चित रूप से सा रही है, वह इधर की उनकी कुछ कहानियों को पढ़कर लगता है।

जगदीश अनुवंदी उन नये कहानीकारों में हैं, जिनके पास बहने के लिए काफी वस्तु है और उसे आधुनिक मावबोध के साँचे में ढालकर वे सफलता से उसे प्रस्तुत भी करते हैं। 'क्रॉस', 'अपसिसे गुलाब', 'मुरा औरतो की झील', 'मानवता की ओर' आदि उनकी कुछ प्रमुख कहानियाँ हैं। जगदीश में ब्यष्टि चित्रण एवं ब्यष्टि सत्य को पाने का आग्रह अधिक है, इसलिए उनकी अधिकांश कहानियाँ वैयक्तिक घटनाक्रम पर ही निर्मित होती हैं। आधुनिक सचेतना के विविध पक्षों के उद्घाटन एवं अभिनव

को बाधने का ही और जीवन सम्बन्ध में दो राय नहीं हो सकती ।

अन्त की सभी कहानियों समष्टिगत चेतना के अस्तित्व पर प्रति-
 दृष्टि हुई है और उनकी मुख्य अन्तर्दृष्टि न नए सामाजिक यथार्थ का
 उद्घाटन करने में पूरी सहजता प्राप्त की है । मानव मूल्यों के प्रति
 पूर्ण आस्था, समुच्च की मध्यम-मार्गीय चेतना के प्रति पूर्ण विश्वास एवं
 अहिंसा के प्रति बिना किसी शंका के पूर्ण विश्वास उनका मूल स्वर है ।
 उनका यथार्थवाद समाजवादी है और उसी के आश्रय सामाजिक रूप
 विधान को परिष्कृत करने की आवश्यकता है । यह आवश्यकता प्रायः एक वाक्य
 के अन्त में मध्य उद्घाटन करने अथवा आशा और विश्वास के आदि-
 मूल्य उद्घाटन में व्यक्त नहीं होती, बल्कि यथार्थ विचारों के निर्मम-
 निष्ठा उद्घाटन एवं सत्य समुच्चिकरण में स्पष्ट होती है । शिल्प की
 सादगी, जनवादी भाषा एवं स्वस्थ परम्परा का निर्वाह उनकी कहानियों
 की प्रमुख विशेषताएँ हैं ।

अन्त की ही भाँति योगेश गुप्त भी प्रगतिशील कहानीकार हैं ।
 'बसन्त-बसन्त एक दिन', 'एक आश्चर्य स्थिति', 'साथों की नदी', 'मीलों
 अन्धारा' तथा 'ए-बनोकर' आदि उनकी उत्प्रेक्षणीय कहानियाँ हैं,
 जिनमें नए सत्य को पान की आसुरता, प्रगतिशील मानदण्डों की स्थापना
 का आग्रह और सामाजिक यथार्थ को समाजवादी विचारधारा के अनु-
 रूप चित्रित करने की प्रवृत्ति मिसती है । योगेश गुप्त में स्वस्थ दृष्टि है
 और सत्य सामाजिक चेतना है, जो उनकी कहानियों में प्रमुख रूप से
 दृश्य है । वर्ग-व्यपन्न एवं आर्थिक विषमताओं के फलस्वरूप उत्पन्न
 सामाजिक विकृतियों के प्रति उनका तीव्र आक्रोश है, जिसे उन्होंने अपने

२५० :: गर्द कहानो की मूल संवेदना

पैनी दृष्टि से यही यथार्थता के माध्य प्रस्तुत किया है और मनुष्य के व्यक्तित्व के विभिन्न पहलुओं को सामाजिक सन्दर्भों के भीतर उभारने का प्रयत्न किया है।

उनकी कहानियों में समष्टि सार और मानव मूल्यों की स्थापना मिलती है, जिसके कारण वे आज के नए यथार्थ के गाय पनिष्ठनम रूप में सम्बद्ध रहती हैं। इनमें पूर्ण सेतुकीय संवेदनशीलता के माध्य स्वानुभूति के स्तर पर सार प्रस्तुत की गई स्थितियों का सम्प्रेषण प्राप्त होता है, जो कहानियों के प्रभाव को और भी गहरा बनाती है तथा उन्हें विशिष्टता प्रदान करती है।

रामनारायण शुक्ल एक सच्चे अर्थ से कहानियाँ लिख रहे हैं। इस दशक के नए कहानीकारों में उन्होंने अपना प्रमुख स्थान बना लिया है। उनकी बहु-चर्चित कहानियों में 'भायुक', 'डाब', 'पाम-बुक' तथा 'जीवन' आदि हैं। उनकी कहानियाँ प्रगतिशील दृष्टिकोण को प्रतिबिम्बित करती हैं। नवीन मूल्यों को अपनाने के प्रति आपह परिवर्तनशीलता के नवीन आयामों एवं नए उभरने वाले मानदण्डों को बड़ी सतर्कता से रामनारायण शुक्ल ने अपनी कहानियों में चित्रित किया है, जिनका मूल स्वर आस्था एवं विश्वास का है। नए सामाजिक यथार्थ का उद्घाटन करने में उन्हें विशेष सफलता प्राप्त हुई है। इस दृष्टि से 'भायुक' उनकी सर्वोत्कृष्ट रचना है, जिसमें बदलती हुई नतिकता को उन्होंने अत्यन्त सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से परखा एवं चित्रित किया है। उनके पात्र जीवन के यथार्थ से लिए गए हैं, और उसकी यथार्थता एवं स्वाभाविकता से प्रस्तुत भी किए गए हैं। इन पात्रों के मानस का

विस्तार करने, अन्ततः एव वाह्य का परस्पर सामञ्जस्य कर सतुल्य रूप उपस्थित करने एव परिवर्तित सामाजिक संस्कारों में उनकी वास्तविक स्थिति का मूल्योपेक्षण करने में समनाराधन युक्त सफल रहे हैं। उनकी कहानियों में सामाजिक जवाबदेही का निर्वाह अत्यन्त उत्कृष्ट ढंग से हुआ है और सोद्देश्यता की रक्षा करने में भी उन्होंने अपनी सज्जना का परिचय दिया है।

'अकेली आकृतियाँ' शीर्षक कहानी संग्रह के सेसक प्रयाग युक्त पिछले वर्षों काफी खोज होते रहे हैं। उनकी कई कहानियाँ काफी उत्कृष्ट कोटि की सिद्ध हुई हैं, जिनमें 'अनहोनी', 'खोज', 'भादमी', 'बातें' तथा 'एक अपरिचय' आदि कहानियाँ विशेष महत्व रखती हैं। सीधे-सादे ढंग से अपनी बात कहने और अनावश्यक जटिलता, दुर्बोधना एव सिम्बोलिज्म का निरस्कार कर सामाजिक परिवेश का मध्यम के साथ चित्रण करने की कला में प्रयाग युक्त विशेष रूप से सफल रहे हैं। उनकी कहानियाँ छोटी-छोटी हैं, और हिन्दुओं के यथार्थ के छोटे छोटे टुकड़ों की अपनी पंक्ति दृष्टि एव सज्जना के साथ प्राप्त करने के साथ ही उन्होंने सामाजिक युग-बोध और भाव-बोध को बाँटने में भी अपनी अपूर्व कला-शौच्य का परिचय दिया है।

प्रयाग युक्त में अनुभूति की सच्चाई है, और उन्होंने जो कुछ भी कहा है, बड़े सहज एव स्वाभाविक ढंग से, जो स्वानुभूति के विनिष्ट स्तर पर यथार्थ की महत्वपूर्ण सूत्रन प्रक्रिया बन जाती है। आदर के जीवन के बहुविध पक्षों पर अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि फैलाने हुए उन्होंने गहराई से महत्वपूर्ण सत्यों को निवाता है, और जीवन परिवेश में युक्त

१५२ :: नई कहानी की मूल संवेदना

प्रगतिशीलता के साथ उन्हें प्रस्तुत किया है, जिन्होंने अपने आप सिमट आया है। कला का काम था, और प्रयास शुक्ल जैसे नए कथाकार प्रारम्भिक भी, साथ ही अनुभवहीन भी। पर अपनी यथार्थ अनुभूतियाँ थी, और अभिव्यक्ति माध्यम। उन्होंने शिल्प की सादगी और सहजता कायं इतनी दक्षता से किया है कि उनकी कई कथाएँ बाली बन गई हैं। सामाजिकता एक सोद्देश्यता कहानियाँ देखी जा सकती हैं, जिनमें नए यथार्थ प्रचलित हैं।

1

१. सुरेन्द्र मलहोत्रा की कहानियाँ बड़ी प्रभावशाली 'साथो और कफन', 'जिन्दगी : एक पंखहीन तितली' उत्तेजनीय हैं। सुरेन्द्र की कहानियाँ विराटता की प्रक्रिया हैं, जिनमें उनकी यथार्थ दृष्टि एवं पैनोपन है। उनकी कहानियों का जो व्यक्ति है, वह बहुत पर अस्वाभाविक नहीं है। उसे उसके यथार्थ साथ प्रस्तुत करने में सुरेन्द्र ने पूर्ण निःसंगता एवं दिया है। वे एक साथ आधुनिक जीवन के कई का प्रयत्न किया है, जिसके कारण उनकी कहानी ही, साथ ही आधुनिक सचेतना के विविध पक्षों

आधुनिक मधेयता को समझने और आद-ओप
ममता से आनुरता है और अमिन्नव आर-मंवेदना के
की प्रवर्तनीयता है, जिसके कारण उनकी कहानियाँ
पढ़ी हैं। महिला कहानीकार प्रायः आधुनिकता से
पानी और आधुनिकता कभी-कभी व्याप्त मध्यम को
देती हैं कि मध्य उन पर विचार भी नहीं होता।
है कि मध्य ने ऐसी विषय विधि में अपने को व्यक्त
किया नहीं है कि उनकी कहानियों में आधुनिकता नहीं है
का इन्फ्लेक्शन नहीं है। वह आधुनिकता जीवन का
ही मध्यम है, इनका वह कहानियों में, अनिच्छा
कहानी है। यदि मध्य एक मध्य कविता भी
कहानियों में निम्नलिखित, अमूर्त शीर्षक, मध्य
है, वह इनके कहानियों के निम्नलिखित रूपों की अमिन्न
मध्यम समझिए कि मध्य एक विषय के प्रति विचार
आपने निम्नलिखित ही आस्था, जीवन के प्रति निम्नलिखित
उनकी कहानियों और भी मध्यम होगी, इन मध्यम
आस्था है।

जबल भी ही नहीं जानी-पूछी कि मैं क्या
क्या करूँ, 'मम' कहता है 'मम' कहता है 'मम' कहता है
मम कहता है, जिसने मुझे भी जाना-पूछा
जाना-पूछा है, मैंने भी जाना-पूछा है, मैंने भी जाना-पूछा है

कता अधिक मिसती है, पर आधुनिक जीवन के अभिनव परिपाठों एवं भावुक नारी मन-स्थितियों को अभिव्यक्त करने में वे यथेष्ट मात्रा में सफल रही हैं।

बनीता की कहानियाँ नारी जीवन के बहुविध पक्षों का चित्रण करती हैं, पर उनमें मूलतः प्रेम का स्वर है। प्रेम की सफलता का चित्रण 'न जाने क्यों' में बड़े ही प्रभावशाली ढंग में हुआ है जिनमें दर्जनों लिखी जाने वाली उमरी प्रकार की कहानियों के परिचित सटको से बचाकर उन्होंने एक नई दृष्टि से कथा का निर्वाह किया है। उनमें दृष्टि की सजगता है साथ ही नए यथार्थ को पहचानकर नवीन भाव-मूलक स्थितियों की उद्भावना करने की समर्थता है। आधुनिक भाव बोध को समझने और नवीन मूल्यों को उभारने की प्रवृत्ति के कारण उनकी कहानियों में ऐसी विशिष्टता आ गई है, जो पिछले दशक की कई महिला-कहानीकारों से उन्हें अलग करती है। यद्यपि एक लम्बी यात्रा अभी उन्हें तय करनी है, पर अब तक की प्रकाशित कहानियों को देख-कर यह आशा बघती है कि वे उन भवित्तों की सफलतापूर्वक तय करने में पूर्णतया समर्थ हैं।

राजेंद्र जगोसा की 'ट्रैम्पोलीना', 'हिन्दू और सृजन का आभास', 'पानी के परदों के पीछे' तथा 'मजिल का बोध' आदि कहानियाँ ध्यान आकर्षित करती हैं। उनके पास नया कथ्य है और अभिव्यक्ति देने के लिए नई दृष्टि है। आधुनिक जीवन के विविध सुन्दर्यों को उन्होंने बदसती स्थितियों एवं नए मूल्यों के सुन्दर से बड़ी सतर्कता से प्रस्तुत किया है।
 दयाम परमार की 'जीप की दोस्तो नजर', 'सान पर कसमसाते पाँव'

१५६: : मई कहानी की भूस संवेदना

तथा 'अलस बाहों की दोपहर' महत्वपूर्ण कहानियाँ हैं, जिसे सामाजिक दृष्टि एवं नए यथार्थ धरातल को उद्घाटित उपसंग्रह होती है। उनकी कहानियों में स्थानीय रंगों सफलता से हुआ है, जिसके कारण वे अधिक स्वाभाविक होती हैं। उनके चित्र की सादगी, प्रवाह एवं आधुनिक संस्कृति की प्रवृत्ति के कारण उनकी कहानियों में प्रभावशीलता की

बलराज पण्डित की 'खाली बेहरा', 'अपने शहर' तथा 'अंधेरे में हुआ हुआ आदमी' आदि कहानियाँ सामाजिक दृष्टि से दृष्टव्य हैं। इनमें बलराज की लेखकीय क्षमता, दृष्टि, यथार्थ को पहचानने की समर्थता एवं नवीन मूल्य प्रदान करने की प्रवृत्ति लक्षित होती है। उन्होंने स्वानुभूति साकर ही स्थितियों को यथार्थ ढंग से प्रस्तुत किया है, कहानियों में अधिक विश्वसनीयता तथा सहजता है।

अवध नारायण मुद्गल की तीन कहानियाँ 'शीट, बंधन' 'गन्धों के साये' तथा 'टूटी हुई बैसाखियाँ' उल्लेखनीय हैं। सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि है और उन्होंने नए सामाजिक संरचना करने में सफलता प्राप्त की है। उनकी कहानियों में मानव को भी स्पष्ट करने का सूक्ष्म प्रयत्न लक्षित होता है। भावबोध को अभिव्यक्त करने की प्रवृत्ति मिलती है।

ओंकार ठाकुर की 'किसी के लिए', 'ऊँच' आदि कहानियाँ में आई हैं, जिनमें मानव जीवन की विभिन्न स्थितियों को अभिव्यक्त करने की प्रवृत्ति मिलती है। ओंकार ने आज की बड़ी स्वाभाविकता से चित्रित किया है, तथा नवीन मूल्य प्रदान की है। मानव जीवन की बड़ी सूक्ष्मता को चित्रित किया है, जिसमें बड़ी मार्मिकता है।

सुदर्शन ओषड़ा वस्तुतः निम्नवर्गीय जीवन के यथार्थ

‘जननिक्षी कहानी की स्त्रियों’, ‘तीसरी पोड़ी’, ‘शूल की गहराई’, ‘गीली पट्टी’, ‘जिन्दगी का संकरा मा’, ‘बोलिम्पस’, ‘हस्ताक्षर’ तथा ‘पुन’ आदि कहानियाँ विशेष उत्कृष्टनीय हैं। सुदर्शन चोपड़ा में सामाजिक यथार्थ को पहचानने की अद्भुत क्षमता है। उनकी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि समाज के बहु-विधिय पक्षों पर गई है जिन्हे उन्होंने सोद्देश्यतापूर्ण ढंग से चित्रित किया है। सुदर्शन चोपड़ा की दृष्टि मूलतः प्रगतिशील है, इसीलिए उन की कहानियों में स्वस्थ दृश्य तो प्राप्त होते ही हैं, साथ ही मानव-मूल्यों एवं जीवन मर्यादा की भावनाएँ भी कुशलता से सङ्गुचित हुई हैं। उन्होंने अपनी कहानियों में यथार्थवाद के प्रति विशेष आग्रहशीलता प्रकट की है, इसलिए उनकी कहानियाँ सत्यता, स्वाभाविकता एवं सहजता का प्रतीक बन सकी हैं। सबसे बड़ी बात उनकी यथार्थ भाषा है, जिसे उन्होंने जनवादी तथ्यों को ग्रहण करते हुए प्रस्तुत किया है। सुदर्शन चोपड़ा का चित्रण प्रयासहीन है, जिससे उनकी कहानियों में भावाभिव्यक्ति की अपूर्व क्षमता आ गई है। यह सतोष का ही विषय है कि ‘आधुनिकता’ के चक्कर में न पड़कर सुदर्शन ने जीवन की उसके उचित परिप्रेक्ष्य एवं यथार्थ परिवेश में देखने की चेष्टा की है, जो अपने आपमें एक बहुत बड़ी चीज है।

×

×

×

इन लेखकों के अतिरिक्त ओमप्रकाश निर्मल, ओम प्रभाकर, कान्ता सिंह, काशीनाथ सिंह, कचन कुमार, बटरोही, मधुकर गगाधर, हृदयेश, पानू खोतिया, मधुकर सिंह, अजित पुष्कल, बालकृष्ण उपाध्याय, नीलकान्त, ओम तिवारी ‘अरुण’, मेहरप्रिया परवेज, भीमसेन त्यागी, प्रेम कपूर, सुन्दर सोहिया, अमरेन्द्र अमर, विनीता परमवी, विरिञ्चय शिरोर, दूधनाथ सिंह, सुधा अरोड़ा, जान प्रकाश, कलास नारद, मोहन अवस्थी, बुद्धिसेन शर्मा आदि ऐसे अनेक सशक्त कहानीकार हैं, जो इस पीढ़ी को स्वरूप देने और दिशा प्रदान करने में संलग्न हैं। मुझे खेद है, इनकी कहानियाँ न उपलब्ध हो पाने के कारण इनके सम्बन्ध में असंग-मसंग नहीं कहा जा सकता है।

प्रवृत्तियाँ एवं दिशाएँ

नई कहानी अनेक प्रवृत्तियों को लेकर विकसित हुई है, जिन विभिन्न कहानीकारों के भिन्न-भिन्न दृष्टिकोण का विशेष प्रभाव पड़ा है। इस प्रवृत्ति का भ्रम जीवन-दर्शन से नहीं होनी चाहिए, बरन् एक आत्मिक स्तर पर ही देखी जानी चाहिए। नई कहानी का विभिन्न प्रवृत्तियों के आधार पर भी पिछले दौर की कहानियों की तुलना स्पष्ट किया जा सकता है। जैसा कि आगे विवेचन हुआ है, ये प्रवृत्तियाँ कमोबेश समूचे साहित्य-दौर में प्राप्त होती हैं, पर नई कहानी ने प्रथम बार उनका संतुलित, संघमित एवं अनिवार्य अंशों में प्रयोग किया जिससे सृजनात्मक स्तर पर अधिक संप्राणता आई है। ये प्रवृत्तियाँ नई कहानी में गढ़ी नहीं गई हैं, बरन् जीवन तत्त्वों में से विविध दृष्टियों की समर्थता के अनुसार उभार कर स्पष्ट की गई हैं, जिनमें स्वाभाविकता और इम्प्रेसन बाँटने की सक्षमता है। वह यांत्रिक या सामान्य नहीं प्रतीत होता, इसीलिए प्रवृत्तियों की दिशाओं की दृष्टि से भी नई कहानी विशिष्ट बन जाती है।

नई कहानी में प्रवृत्तियों की चर्चा करते समय स्वभावतः पहले ध्यान यथार्थवाद पर ही जाता है। यथार्थवाद का वास्तविक सम्बन्ध

फ्रेञ्च यथार्थवादी स्कूल से है, जिसका प्रथम प्रयोग १८३५ में आदर्श-वादी विचारधारा में विश्वास रखने वालों के विरुद्ध सौन्दर्यवादी विवरण के रूप में हुआ था। बाद में १८५६ ई० में एक पत्रिका 'रियलिस्म' की स्थापना के पश्चात् इसका प्रयोग साहित्य में भी होने लगा। दुर्भाग्य से यथार्थवाद का विशेष महत्त्व पनाबेयर और उनके सहयोगियों द्वारा साहित्य में अपनाई जाने वाली अनैतिक मान्यताओं एवं 'निग्न कोटि' के विषयों के विरुद्ध उठे कटु विवाद के रूप में बहुत कुछ अंश में मूल्य हो गया। इसके परिणामस्वरूप यथार्थवाद का प्रयोग आदर्शवाद के भिन्न रूप के ही अर्थ में ग्रहण किया जाने लगा। यह वास्तव में फ्रेञ्च यथार्थवादियों के विरोधियों द्वारा ग्रहण किये गये दृष्टिकोण का प्रति-ध्वनित रूप था। इसने कथा-साहित्य के ऊपर अपना स्थायी प्रभाव डाला और जितनी भी साहित्यिक विधाएँ उस समय प्रचलित थी, उनमें कथा साहित्य ही इससे सर्वाधिक प्रभावित हुआ और उसने यथार्थवाद को ही अपना मुख्य आधार-स्तम्भ समझना प्रारम्भ किया। तभी वह जन-जीवन के अधिक निकट आया, साथ ही उनकी लोकप्रियता में भी आघाती वृद्धि हुई, क्योंकि इस स्थिति में उनमें सत्यता एवं स्वाभाविकता का आभास अधिक मात्रा में प्रतिध्वनित होने लगा। अभी तक कल्पनाशीलता और अस्वाभाविकता के जिस बातावरण ने कथा साहित्य को अपने बातावरण में जकड़ रखा था, यथार्थवाद ने समय से उसका मूलोन्मोचन करके उसको उचित रूप से दिशान्मुख किया।

यथार्थवाद वास्तव में वस्तुओं के यथातथ्य चित्रण पर नहीं अपितु सत्यानुभूति से प्रेरित चित्रण पर बल देता है। यदि कोई कहानी मात्र इसलिए यथार्थवादी है कि उसमें जीवन का चित्रण तटस्थ दृष्टि से किया गया है, तो यह केवल अन्वेषित रोमांस ही होगा। यथार्थवाद बहुविध मानव अनुभवों के पूर्ण चित्रण का प्रयत्न करता है न कि किसी विशेष साहित्यिक दृष्टिकोण का। यथार्थवाद, उस जीवन प्रकार में नहीं अवस्थित रहता, जो कहानियों में प्रस्तुत किया जाता है, बरन्

उम जीवन प्रकाश के प्रभुगीकरण की धंभी में विद्यमान रहता है।
 विरलित होना है। मनु मायाय में यद्यप्येव यथापेक्षादियों की स्थिति
 के अन्वयिक निरुद्ध हैं, त्रिनता मग या रि यदि उनको कथा-साहित्य
 कट्टरपनिग एवं कथानिदाय मोति-नाम्य मायव्यो साहित्यिक एवं सा
 त्रिक मायव्यो के जोर में प्रभुन मानवता के अनिरुद्धित पिनी
 भिन्न है। तो मात्र इमीनिये रि मर जीवन के मावेगहीन और भंगानि
 परीक्षण में प्रमादिन मायव्यता की प्रभुति के प्रमाद में उदात्त मूल
 प्रसिदा के परिणाम है। जेगा परने कभी मरी हुआ था। यथापेक्षा
 साय का समयन करता है रि साहित्य मूलन न तो प्राणहीन स्तर
 मोदिन रर मरता है जेगा कि प्रभुतादियों ने दावा किया था म
 म किमी कश्चित्वादी निद्रास्थ पर जो मय अरने पराय का मूल्य
 विलय कर दिया है। मायव्यिक रूप में महान् यथापेक्षाद एग प्र
 मानव और समाज का उनके मूल रूप में चित्रन करता है और उन
 एक या दो विशेषताओं मात्र के चित्रन के प्रति अपनी अनास्था प्र
 करता है, क्योंकि एग मूलन में उसे सम्मोह नहीं है।

दशमसाय में 'यथापेक्षाद' में अभिप्राय एक यथापेक्षादी दृष्टिको
 से है, जो मध्यमगीन यथापेक्षादियों के दृष्टिकोण से निरुद्ध साम्य रतत
 है कि मरय यथापेक्षाद विषयव्यापी भावनाएँ, वगैरे, समाज और उनके निषे
 साय है, न कि वे भावनाएँ जो इन्द्रियों के मनन-मन्यन में स्पष्ट हो
 हैं। कथा-साहित्य के सन्दर्भ में यह विचार प्रायः व्यर्थ एव सारही
 प्रतीत होगा, क्योंकि उनमें अन्य साहित्यिक विषयों की अपेक्षा अधि
 सत्य अन्तर्निहित रहता है, पर इससे एक तथ्य निश्चित रूप से स्पष्ट
 होता है। यह कहानियों की एक प्रमुख विशेषता की ओर इंगित करता
 है, जो आज यथापेक्षाद के परिवर्तित दार्शनिक अर्थ से मिसता-जुलता
 है। यह युग ऐसा युग है, जिसमें साधारण बोद्धिकता निर्णयात्मक रूप में
 मध्यकालीन उपलब्धियों से विश्वव्यापकता की भावना की अस्वीकृति—
 या कम से कम अस्वीकृति करने की प्रयत्नशीलता के कारण असंग

दी गई थी।

इन अत्युत्कृष्ट यथावेदाद कागज में हम स्थिति में घातक होता है कि व्यक्ति स्वयं अपने भाव-अनुभावों में सत्य का आविष्कार नहीं कर सकता, बल्कि वास्तव सृष्टि मात्र है और व्यक्ति के व्यक्तित्व भाव-अनुभाव उस दुर्लभ सत्य विवरण देन रहता है। यद्यपि हम धारणा में साहित्यिक यथावेदाद पर कुछ विशेष प्रकाश नहीं पड़ता और न साहित्य में समस्त ज्ञान के यथावेदाद की कठोरता या उसका अभिप्राय ही स्पष्ट हो जाता है। क्योंकि प्रत्येक युग में समग्रतः सभी न इस रूप में वास्तव सृष्टि के सम्बन्ध में यही निष्कर्ष करने व्यक्तित्व अनुभवों के माध्यम से निवास है और साहित्य कुछ सीमाओं तक प्रायः इसी भाव-भावों एवं निष्कर्षों का स्पष्टीकरण करता रहा है। ऐसी धारणाओं और इनमें सम्बन्धित तीव्र विवादों में प्रायः इनकी स्वभावगत समानता है कि साहित्य पर उनका कोई विशेष प्रभाव स्पष्ट न हो सके। दार्शनिक यथावेदाद की दृष्टि सामान्यतः आलोचनात्मक है और वह परम्परा के प्रति अपनी बिड़ोह प्रकट करता है। इनकी पद्धति उन व्यक्तित्व अनुभवों के प्राप्त अनुभवों के विवरणों का अध्ययन करना है, जो कम से कम प्राचीन अनुमानों में युक्त है और परम्परागत ढङ्ग में अपनी अनास्था प्रकट करता है। यथावेदाद, जैसा कि ऊपर उल्लेख किया जा चुका है, परम्पराओं एवं पूर्व अज्ञित अनुमानों एवं विश्वासों को उन्नीचा का रसो स्वीकार करने के प्रति अपनी अनास्था प्रकट करता है। कथान्साहित्य के साहित्यिक रूप के लक्ष्य होने के पूर्व जितनी भी साहित्यिक विधाएँ थी, वे परम्परागत सत्य की ही जाँच करती थी और उनका ही विवरण प्रस्तुत करती थी। क्लासिकल और मध्यम काल के युग की अपेक्षा रचनाओं के प्लॉट, उदाहरण स्वरूप, प्राचीन इतिहासों एवं उनकी उपलब्धियों पर ही आधारित थे और लेखकों की प्रस्तुतीकरण सम्बन्धी धृष्टि की प्रतिमा की अधिक सामान्य रूप से उन्नीचा साहित्यिक मानदण्डों के माध्यम से होती थी, जो परम्परागत ढङ्ग से

घले आ रहे थे और जो उन्ही रूपों में बिना किसी परिवर्तन के परिवर्तित परिस्थितियों में भी ज्यों की त्यों स्वीकृत कर लिये गये थे। यह पूर्ण-तया हास्यास्पद था, साथ ही साहित्य की प्रगतिशीलता एवं उसकी परिवर्तनशीलता के प्रति अनास्था प्रकट कर परम्परागतवाद की सबसे बड़ी विजय थी। इस साहित्यिक परम्परागतवाद को सबसे ज़बर्दस्त चुनौती कथा-साहित्य ने दी—जिनका सर्वप्रमुख कार्य व्यक्तिगत अनुभवों के सत्य का प्रतिपादन था। ये व्यक्तिगत अनुभव बराबर ही असाधारण और इसीलिए सख्त नवीनता धारण किये रहते थे। कथा-साहित्य इस प्रकार उस संस्कृति का एक तर्कसङ्गत साहित्यिक मानदण्ड है, जिसने पिछली कुछ शताब्दियों में भौतिकता पर आधारित असाधारण मूल्या-वैपण किया है।

पर यह! भ्रम की स्थिति नहीं उत्पन्न होनी चाहिये। दर्शन वास्तव में भिन्न स्थिति रखता है और साहित्य की स्थिति उससे भिन्न है। इन दोनों में जो भी साम्य है उससे यह कदापि अनुमान न लगाना चाहिये कि दर्शन की यथार्थवादी परम्परा से ही कथा-साहित्य की यथार्थवादी परम्परा का जन्म हुआ। यदि कथा-साहित्य की यथार्थवादी परम्परा पर दर्शन की यथार्थवादी परम्परा का कोई प्रभाव है भी तो वह दार्शनिक लौक के कारण, जिसके विचार अठारहवीं शताब्दी में प्रत्येक स्थान पर वैचारिक घातावरण के गहनतम रूप में छाये हुए थे। किन्तु यदि कोई प्राकस्मिक सम्बन्ध परिलक्षित होता भी है और वह महत्व का है, तो वह प्रत्यक्ष कम है, अप्रत्यक्ष अधिक। दार्शनिक और साहित्यिक नवीनताओं, दोनों में ही ग्रहान् परिवर्तनशीलता के समान स्तर पर आँका जाना चाहिये। यहाँ हम एक सीमित दृष्टिकोण से सम्बन्धित हैं कि कथा-साहित्य की यथार्थवादी परम्परा एवं दर्शन की यथार्थवादी परम्परा की परस्पर समानता उसकी वर्णनात्मक स्थिति स्पष्ट करने में कहाँ तक सहायक है। यह जैसा कि कहा गया है, साहित्यिक दंतियों का निष्कर्ष है, जहाँ कहानियों द्वारा मानव जीवन के अद्भुत की प्रक्रिया

तथा रूप को स्पष्ट करने एवं हमके विवरण देने की प्रयत्नशीलता की प्रक्रिया में हम उस का अनुगमन करती है, जो दार्शनिक यथार्थवाद से प्रभावित है। ये प्रक्रियाएँ किसी भी रूप में मात्र दर्शन तक ही सीमित नहीं हैं। वास्तव में किसी भी घटना के सम्बन्ध सम्बन्धी प्रक्रिया में जो यथार्थ के सम्बन्ध में होती है, वे अनन्त होती हैं। यथार्थ की अनु-पूर्ति कहानियों में अस्तित्व करने के द्वारा जो अन्तर्गत में स्थापित करने के द्वारा के समान निष्ठ किया जा सकता है। कथा-साहित्य के पाठकों और कथानकों में अनेक जगहों में समानता होती है। दोनों ही अपने सामने उद्दिष्ट प्राप्त करने में प्रारम्भ तथ्यों से पूर्णतया अवगत होना और सत्य से परिचित होना चाहते हैं। किसी प्रकार का गृह्य या दुराव-स्थिति उन्हें स्वीकार एवं स्वीकार नहीं प्रतीत होना और वे इस श्रेयस्कर नहीं समझते। वे जानना चाहते हैं कि अमुक घटना कब, कहाँ और किस समय घटित हुई। दोनों ही सम्बन्धित पक्षों की पहचान से पूर्णतया परिचित होना चाहते हैं और किसी भी ऐसे व्यक्ति के सम्बन्ध में, जो परिचित और सामान्य नहीं है, कोई माध्य स्वीकृति नहीं करने। वे ऐसे गवाहों की भी ध्याना करके, जो 'अपने शब्दों में' सारी कहानी कहें और मामले को स्पष्ट करें। वास्तव में व्यापारिक की जीवन के प्रति अनुभूति दृष्टिकोण होता है और आलोचक टी० एच० प्रीन के शब्दों में कथा-साहित्य का भी यही दृष्टिकोण होता है।

कथा साहित्य की उच्च वर्णनारम्भ प्रणाली को, जिसके माध्यम से वह अनुभूति दृष्टिकोण स्पष्ट होता है, रूपगत यथार्थवाद की सजा से अभिहित किया जा सकता है। रूपगत इस अर्थ में, क्योंकि 'यथार्थवाद', का सम्बन्ध किसी विशेष साहित्यिक सिद्धान्त या उद्देश्य से नहीं बरम् कुछ वर्णनारम्भक प्रणालियों से है, जो एक साथ कथा-साहित्य में प्राप्त होती हैं तथा दूसरी साहित्यिक विधाओं में दुर्लभ होती हैं। चूंकि उनमें मानवीय अनुभवों का पूर्ण एवं अधिकृत विवरण रहता है, इसी-लिए कहानीकार के ऊपर यह दायित्व रहता है कि वह ऐसी घटनाओं,

ऐसे पात्रों, ऐसे स्थानों एवं ऐसे तथ्यों का विवरण कहानियों में उपस्थित करे जिससे पाठकों को इस बात का विश्वास हो जाये कि वह 'किस्सा' नहीं; मानवीय अनुभवों का ही पूर्ण एवं अधिकृत विवरण प्राप्त कर रहा है। यह विवरण कथा-साहित्य के अतिरिक्त किसी भी अन्य साहित्यिक विधा में इतनी सूक्ष्मता एवं कलात्मकता में प्रस्तुत नहीं किया जा सकता। इसीलिए स्वयंसेवक यथार्थवाद कथा-साहित्य से ही घनिष्ठ रूप में सम्बन्धित है।

वास्तव में स्वयंसेवक यथार्थवाद माध्यम नियमों की ही भांति है। यहाँ इसका यह अर्थ कदापि न लगाना चाहिए कि उनमें प्रस्तुत मानवीय अनुभवों के विवरण सत्य एवं यथार्थ होते हैं तथा अन्य साहित्यिक विधाओं में प्रस्तुत ऐसे विवरण अयथार्थ होते हैं। ऐसा वास्तुतः कोई कारण नहीं कि उनमें प्रस्तुत मानवीय अनुभवों के विवरण अन्य साहित्यिक विधाओं में भिन्न प्रणालियों के माध्यम से प्रस्तुत ऐसे ही विवरणों की अपेक्षा क्यों अधिक सत्य होने चाहिए या होते हैं। कथा-साहित्य द्वारा प्रस्तुत विश्वसनीयता का पूर्ण वातावरण यही भ्रम की स्थिति उत्पन्न करता है और कुछ यथार्थवादियों एवं प्रकृतवादियों का यह भ्रम कि किसी सत्य तथ्य का उद्योग का सत्य विवरण किसी यथार्थवादी सत्य एवं चिरस्थायी रचना-प्रक्रिया की मूलनात्मकता का कारण बनती है, सर्वथा विद्वन्मत्ता भाव है। ऐसा कभी नहीं होता और उनका यह भ्रम ही वास्तव में यथार्थवाद और उसके समस्त कार्यों के प्रति उत्पन्न होने वाले बहु-विस्तारित अरबि के लिए उत्तरदायी है। यह अरबि हमें एक भिन्न मार्ग की ओर दिशान्मुख कर अन्य अनेक भ्रम उत्पन्न कर सकती है। हमें यह कभी नहीं भूलना चाहिए कि यथार्थवादी स्थूल में कुछ कमियाँ हैं। जो प्रायः कथा-साहित्य की सभी रचनाओं में प्राप्त होती हैं और त्रिकोण निराकरण करने में प्रायः सभी कथाकार असमर्थ रहे हैं। यदि इन कमियों को हम भूल जायेंगे, तो यथार्थ पर ऐसा गहन अन्वेषण आकाशिन हो जायेगा, भविष्य में त्रिकोण नये भिरे से मूलोद्देश्य

बाना प्रत्यक्ष कहिये हो जायगा । इसके साथ ही इसे यह भी नहीं भूलना चाहिये कि यद्यपि कदापि यथावत् मान एक सम्भवा ही है पर अन्य तर्जिह पर सम्भवताओं की दृष्टि इसमें भी अपने अनेक उदासीनीताम है विन्दवत् है । निम्न-लिखित मार्गिक विचारों द्वारा यथावत्वाद के विरोध करने की ओर जो मैं अनेक प्रयत्नशील बनता हूँ और यथा-साहित्य का अध्ययन यथावत्वाद अन्य मार्गिक विचारों की अपेक्षा मानवीय अनुभवों की अनुकूलि मीमांसा ही करने विशेष आवश्यकता मानता हूँ । यथावत्वाद यह अन्य मार्गिक विचारों की अपेक्षा पाठको पर अधिक शर्कारी प्रभाव डालने में सक्षम भिन्न होता है और यही कारण है कि हिन्दी साहित्य में विद्यमान लगभग ८५ वर्षों में पाठको ने साहित्यिक विचारों की अपेक्षा यथा-साहित्य को अधिक अपनाया है । क्योंकि यह उन्हें अधिक मात्रा में आत्म सम्पत्ति देता है और वे जीवन और बाना के मध्य निरन्तर साक्षात् सम्बन्ध बन सकने में सफल हो पाते हैं ।

यथावत्वाद प्रकृतिक विचारों एवं नदियों के साथ कोई सम्बन्ध बना है ऐसा समझना भ्रमक है । यथावत्वाद एक ऐसे मार्ग के अनुसरण पर चल देता है जो विचमनशील सृजन-प्रक्रिया में सम्मिलित है । इस विचमनशील सृजन-प्रक्रिया के मार्ग में जो भी तन्निर्णय अवरोध उपस्थित करती है, यथावत्वाद उन्हें तिरस्कृत कर उनके प्रति अधिक शक्ति का भाव प्रकट करता है । इस प्रकार यथावत्वाद ऐसे सत्य को उद्घोषित एवं समर्थित करता है, जिसके अनुसार साहित्य-सृजन न तो प्राणहीन औसत की प्रतिरूपिता मात्र बन सकता है, जैसा कि प्रकृतवादिनों ने अपनी धारणा में प्रतिपादित किया था और न ही किसी ऐसे व्यक्ति-वादी सिद्धान्त पर अवस्थित है, जिसके अनुसरण से किसी भी परिणाम की भाशा नहीं करना प्यून्य की निरापद स्थिति प्राप्त होती है । अतः वास्तविक यथावत्वाद मानव और समाज को उनके पूर्ण रूप में ही चित्रित करता है । उसका अन्तिम एवं असत्य रूप उसे सदा नहीं है और वह

उन्हें अस्थीकार करता है। यह केवल एक पक्ष या दो पक्षों का चित्रण मात्र करने ही सन्तोष नहीं कर लेता। यथार्थवाद यद्यपि कल्पना का पूर्ण तिरस्कार तो नहीं करता; पर कल्पना से उसका सम्बन्ध वही तक रहता है, जहाँ तक उसकी अनिवार्यता होती है। पहले यही समझ लें कि यस्तुन, कल्पना है क्या? कल्पना हमारी उस मानसिक प्रक्रिया की चोकर है, जो अन्तर्मेन में अनेक चित्र बनानी है और उनका स्वरूप हमारी सवेदनाजन्य परिस्थितियों पर निर्मित करती है। कल्पना और तर्कशक्ति में कोई साम्य नहीं वरन् एक अन्तर्विरोध-सा बना रहता है। कला सम्बन्धी कोई मृजनात्मक प्रक्रिया सभी सम्भव होती है, जब कल्पना और यथार्थ समन्वित रूप से नवीन निर्माण कार्य में संलग्न होते हैं। चेतन ने एक स्थान पर लिखा है कि यथार्थवाद बाह्य-जगत् का ही अनुगमन नहीं करता वरन् वह मही उद्देश्यों से प्रेरित भी होता है। अतः कहा जा सकता है कि यथार्थ तथ्यों का ज्यों का त्यों चित्रण करना न तो वाञ्छनीय ही है न सम्भव ही है। इसीलिए साहित्य-सृजन में यथार्थ के रङ्ग को और भी गाढा बनाने और प्रभावशाली बनाने में आवश्यकतानुसार कल्पना का आश्रय ग्रहण किया जाता है। फलस्वरूप वे तथ्य, जो यथार्थ हैं और प्रस्तुत करने के लिये वाञ्छनीय हैं, उन्हें एक विशिष्ट दृष्टिकोण से एक विशेष परिवेश में उपस्थित किया जा सके। यथार्थवाद इसीलिए परम्परागतवाद का पूर्ण तिरस्कार कर सामयिक परिस्थितियों पर अधिक बल देता है और कल्पना की अनिवार्य आवश्यकता के माध्यम से उसे सत्य ढङ्ग से प्रस्तुत करता है।

इस प्रकार यथार्थवाद से अभिप्राय उस चतुर्मुखी दृष्टिकोण से है, जो स्वतन्त्र जीवन, चरित्रों एवं मानवीय सम्बन्धों से धनिष्ठ रूप में है। यह किसी भी रूप में भाषुक एवं बौद्धिक शक्तियों का करता, जो अनिवार्यतः आधुनिक युग के साथ विकसनीय अवस्था में प्राप्त होता है। यथार्थवाद का विरोध-मात्र उन अविरोधक शक्तियों में है, जो मनुष्य की पूर्णता तथा व्यक्ति एवं परिस्थि-

तियों की वस्तुगत विचित्रता को क्षणिक मुद्रा के माध्यम से स्रष्टित एवं नष्ट करती है। इन अवरोधक शक्तियों के विरुद्ध सङ्घर्ष ने उन्नीसवीं शताब्दी के साहित्य में एक निर्णयात्मक महत्व प्राप्त कर लिया था। यथार्थवाद वेदना से निवृत्ति नहीं स्वीकारता। मानव जीवन की कुंठाएँ, बर्बनाएँ एवं व्यन्तोपग्रस्त स्थितियों की भयङ्करता से यथार्थवाद कभी मुक्त नहीं मोड़ता बल्कि उनका साहस के साथ चित्रण करता है। वह मानव की अस्वस्थता पर तो विश्वास करता है, पर आदर्शवादियों की भाँति उसे देवता नहीं बना देता। मनुष्य कुरूपताओं एवं विशेषताओं का परस्पर सम्मिश्रित रूप ही है। यथार्थवाद इसी समन्वय के दोनों पक्षों पर समान बल देता है और सत्य स्थिति के चित्रण में हिचकता नहीं।

यथार्थवाद की मध्यवर्तीय सौन्दर्यवादी समस्या पूर्ण मानव-व्यक्तित्व में उपयुक्त प्रस्तुतीकरण से सम्बन्धित है। किन्तु जैसा कि कला के प्रत्येक अधिकृत दर्शन में होता है, वैसे ही यथार्थवाद में भी सौन्दर्यवादी दृष्टिकोण का त्रुटिपूर्ण अनुसरण शुद्ध सौन्दर्यवादी स्तर तक मार्ग प्रशस्त करता है। जैसा की पहले ही स्पष्ट किया जा चुका है, यथार्थवाद दर्शन से घनिष्ठ रूप में सम्बन्धित है। यथार्थवाद रूप (Form) को अस्वीकृत करता है और मानव की सौन्दर्य प्रभावित प्रवृत्ति (Aesthetic Nature) को कुनोरी देता है। यथार्थवाद कला को समसामयिकता प्रदान करने और चिरस्थायी बनाने में महत्वपूर्ण योगदान देता है। वह कला के क्षेत्र में आदर्शवादी प्रवृत्तियों को अस्वीकृत कर सृजन-प्रक्रिया के लिए नवीन और सामयिक सामग्री के प्रस्तुतीकरण एवं सम्पूर्ण मानवीय व्यक्तित्व के चित्रण में सहायक होता है।

प्रत्येक महान् ऐतिहासिक युग नवीन कान्तिदा, भावनाओं एवं विचारों से उद्भूत होता है। युग की मौल्य प्राचीनता एवं रुढ़िवादिता का विरोध तथा नवीनता एवं प्रगतिशीलता का आह्वान करना होता है। युग में प्राचीन मानव तिरस्कृत होता है, नवीन मानव निर्मित होता है। एक ऐसी नवीन सामाजिक चेतना एवं रूप विधान का उद्भव होता है।

है, जो नव-निर्माण की भावना से ओत-प्रोत होती है और वह प्रेरणादायक मार्ग का अनुगमन कर अग्रसर होती है। ऐसी स्थिति में साहित्य का उत्तरदायित्व अत्यन्त महत्वपूर्ण हो जाता है। साहित्य का दायित्व भी वस्तुतः निर्माण का होता है, विध्वंस का नहीं। विध्वंसक-साहित्य, साहित्य की संज्ञा से किन्हीं भी परिस्थितियों में अभिहित नहीं किया जा सकता, उसे चाहे कुछ और भले ही कह दिया जाये। सत्य, शिवम् और सुन्दरम् की भावना साहित्य का मूलमन्त्र होती है। अतः कठिन निर्माणाधीन और नबोन्मेष की भावना से प्रेरित युग केवल मात्र महानता एवं सत्यता से प्रेरित यथार्थवाद ही साहित्य के दायित्व को पूर्ण कर सकता है, कोई अन्य साहित्यिक परम्परा नहीं।

यथार्थवाद समाज की प्रमुख एवं उन्नत समस्याओं को ही अपने चित्रण के लिए चुनता है और समकालीन पीडाग्रस्त मानवीय घुटन, कुण्डाओं एवं वर्जनाओं आदि के यथार्थ एवं सत्यान्वेषण की साहसपूर्ण प्रवृत्ति के अनुगमन में ही उसकी लेखकीय स्थिति सुदृढ़ रहती है। समकालीन पीडाग्रस्त मानवीय घुटन और कुण्डाएँ इनके प्रेम एवं प्रीति की दिशाएँ एवं उद्देश्य निश्चित करती हैं और इन्हीं भावनाओं के माध्यम से वह यह भी निश्चित करती है कि वे अपने काव्यात्मक दृष्टि-विन्दु (Poetic vision) में इन समस्याओं को क्या और कैसे देखेंगे एवं निर्धारित करते हैं। इसीलिए इस प्रक्रिया में उनके चेतनशील सृष्टिगत दृष्टिकोण के सन्दर्भ में ही उनकी सृष्टि से सम्बन्धित विचार-प्रक्रिया निमित्त होती है और उनके विचारों की वास्तविक गहनता महत्वपूर्ण युगीन समस्याओं से उनके गहन सम्बन्ध और लोगों की घुटन, आत्मपीडन एवं विवादों से उनकी हार्दिक सहानुभूति उनके चरित्रों के निर्माण एवं निर्वाह में ही उपयुक्त ढङ्ग से सुस्रित हो सकती है। इसी आधारभूमि पर महान् यथार्थवाद और लोकप्रिय मानवतावाद का समन्वय स्थापित होता है। यह सत्य है कि प्रत्येक महान् यथार्थवादी लेखक युगीन समस्याओं, मानवीय उत्पीड़न एवं कुण्डाओं तथा वर्जनाओं का

मान डङ्ग से सोचता, समझता एवं मनन करता है, फिर अपने डङ्ग के अनन्तितन से उनको उपन्यासों के माध्यम से प्रस्तुत कर अपने ही डङ्ग में उनका समाधान भी प्रस्तुत करता है। वह किन्हीं नियन्त्रित वक्तव्यों से बाध्य नहीं होता और समस्याओं को ग्रहण करने, मनन, विमर्श एवं प्रस्तुतीकरण के डङ्ग तथा समाधान के सम्बन्ध में वह पूर्ण स्वतन्त्र रहता है। इस पर उसके कलात्मक व्यक्तित्व का अत्यधिक प्रभाव पड़ता है। किन्तु लेखकों में परिणामस्वरूप उत्पन्न होने वाली ऐसी निष्ठा के बावजूद भी समानता है। ये सभी लेखक अपने समकालीन सङ्घटनों एवं समस्त मानवीय उत्पीड़न से मुंह नहीं मोड़ते बरन्, रोज़ाना समस्याओं की गहराई में पँठ कर यथार्थ के वास्तविक सत्यो का बहस कर रहे हैं। इस समूचे युग में कोई भी लेखक सभी महानता का होपकारी हो सकता है, जब वह दिन प्रतिदिन के जीवन की लहरों में नई सपना एवं ईमानदारी से सङ्घर्षरत हो। वह इसीलिये क्योंकि कलावाद की दृष्टि तथ्यात्मक है। तथ्य विज्ञान पर आधारित होते हैं और जहाँ तथ्यों का अन्वेषण करना यथार्थवाद की मुख्य प्रवृत्ति होती है।

अब उठता है कि सामाजिक अन्तरसम्बन्धों को कैसे प्रस्तुत किया जाए ? सामाजिक अन्तरसम्बन्धों का ठोस प्रस्तुतीकरण सभी सम्भव है, जब उन्हें ऐसे उच्च स्तर तक उठाया जा सके, जिससे 'एकता में अनेकता' अर्थात् अङ्गों की एकता (Unity of Diversity) के साम्य अन्वेषित और प्राप्त किया जा सके, जैसा कि काले मावस का करता है। आधुनिक यथार्थवादी, जिन्होंने बुजुर्ग आदर्शवादी दृष्टिकोण के पतन के चरमस्वरूप सामाजिक अन्तरसम्बन्धों से सम्बद्ध अपनी रचना-चिन्ता का खो दिया है और इसके साथ उनकी अमूर्तकरण की दृष्टि सामाजिक पूर्णता और उसके वास्तविक उद्देश्यों एवं निर्णय-प्रणालियों के विषय का अक्षय एवं विद्रुप प्रदर्शन करती है।

यथार्थवाद की सबसे बड़ी धाँज एवं माँग है कि लेखक बिना किसी

करने में उनके मार्ग में किसी प्रकार का अवरोध नहीं उपस्थित होगा। किन्तु यहाँ इस तथ्य को पुनः स्पष्ट कर देना उचित होगा कि यह किसी और सृष्टिगत दृष्टिकोण से सम्बद्ध नहीं है। सामाजिक आन्दोलन से प्रेरित काल्पनिक चित्रण, जो ऐतिहासिक रूप से अनिवार्य है, लेखक को वस्तुगत सत्य के साथ सामाजिक यथार्थ का चित्रण करने में रोकना नहीं।

समकालीन सामाजिक उत्पीड़न, कुच्छाएँ एवं वर्जनार्थ तथा समाज की अवलम्बित समस्याएँ लेखक को इन सब का प्रत्यक्ष अनुभव करना चाहिए या जो कुछ भी वह चित्रित करता है, उनका उन पर्यवेक्षण मात्र करना चाहिए—ये प्रश्न मात्र कला के क्षेत्र तक ही सीमित नहीं हैं। हमका सम्बन्ध सामाजिक यथार्थ से लेखक के पूर्ण सम्बन्ध से भी है। पहले के लेखक स्वयं सामाजिक मनुष्यों में प्रयत्न करने में भाग लेने वाले व्यक्ति थे और उनका लेखकीय व्यक्तित्व या तो इसी मनुष्य का एक भाग होता था, या अपने समय की महान समस्याओं की प्रतिबिम्बित या सैद्धान्तिक एक साहित्यिक समाधान होता था। यदि यथार्थ के सम्बन्ध में लेखक केवल पर्यवेक्षक का पद ग्रहण कर लेता है तो हमका अभिप्राय यह है कि वह वर्तमान समाज का आलोचनात्मक मूल्यांकन करता है और प्रभाव, उससे घृणा एक निराशा में मुख मोड़ लेता है। हम प्रकार नवीन काल का यथार्थवादी लेखक साहित्यिक अभिव्यक्ति के विस्तार के कर में परिणत हो जाता है, जो वर्तमान सामाजिक जीवन के विषय को अपनी विशेषता बना लेता है।

इन तथ्यों से यह निष्कर्ष निकलता है कि साहित्यिक विद्या का अर्थ है कि यथार्थवाद के प्राचीन मूलों की तुलना में आधुनिक लेखक अधिक नियंत्रित और सीमित जीवन कालों का उपभोग करता है। अगर नवीन यथार्थवाद जीवन की कुछ विरह दृष्टि को ही विशेष करना चाहता है, तो वह अपने मार्ग से जा रहा है और यह दर्शा देता है कि लेखक और अनुभव करने का प्रयत्न करेगा। स्पष्ट है, वह वह इन

समस्याओं को स्वयं समझने, मनन करने और तब उनका मूल्यांकन करने तथा निष्कर्ष निकालने का प्रयत्न करेगा और यदि लेखक सच-मुच प्रतिभाशाली एवं मौलिक है, वह उनमें मौलिक तत्वों के अन्वेषण के प्रति प्रयत्नशील होगा और मौलिक दृष्टि से पर्यवेक्षित विस्तारों को वह अत्यन्त उच्च स्तर पर साहित्यिक अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न करेगा। किसी साहित्यिक रचना की वास्तविक कलात्मक पूर्णता उसके द्वारा अनिवार्य सामाजिक तत्वों के चित्रण की पूर्णता पर निर्भर होती है। दूसरे शब्दों में यह मान लेना के स्वयं के सामाजिक समस्याओं के अनुभव पर आधारित होती है। इस प्रकार के अनुभवों के माध्यम से अनिवार्य सामाजिक तत्वों के रहस्योद्घाटन और उनके चारों तरफ की समस्याओं का स्तब्धतापूर्वक एवं स्वाभाविक ढंग से कलात्मक प्रस्तुतीकरण सम्भव हो सकता है। महान यथार्थवादी लेखकों की रचनाएँ इसी सत्य पर आधारित हैं कि वे स्वयं को देखते हैं और उनसे दूर होते हैं और विकसित करते हैं और उनका जीवन और उनके जीवन के द्वारा जीने वाले सामाजिक

प्रति उसकी आस्था रहती है। यथार्थवाद जीवन के सत्य को चित्रित करता है और उन जीवन मूल्यों में किसी प्रकार का भेदभाव नहीं रखता। यथार्थवाद सृष्टि में मूर्धन्यता की ओर उन्मुख होता है और परिवर्तन-योग्य परिस्थितियों तथा वैचारिक दृष्टिकोणों से प्रेरणा ग्रहण कर कला को नवीन वातावरण में गतिशील करता है। यथार्थवाद व्यक्ति को समाज का अभिन्न अङ्ग स्वीकार कर उसकी अस्पष्टता के प्रति आस्था-पूर्ण है। यह व्यक्ति की स्वतन्त्र सत्ता एवं समाज निर्वेध अस्तित्व को अस्वीकार करता है। प्रतिभा के अभाव में यथार्थवादी चित्रण एक विद्रूप बन जाता है और कलात्मकता का अभाव उसकी विशेषताओं को नष्ट कर देता है।

नई कहानी में यथार्थवाद के प्रति विशेष आग्रह है क्योंकि कल्पित अमरमाध्य स्थितियों एवं दाने-बनाए साँच में बीजों को फिट कर देने की यांत्रिक प्रवृत्ति को उसने तिष्ठत किया है और कहानी को जीवन के कठिन निकट आने में सहायता दी है। यह विशेष तथ्य पिछले दो दशकों की कहानियों से उसे भिन्नता प्रदान करती है, जिसे यथार्थवाद के व्यापक परिप्रेक्ष्य में मूल्यांकित किया जाना चाहिए। पिछले दौर में, जहाँ जीवन के प्रति कोई दृष्टि ही नहीं थी और यदि थी, तो अस्वस्थ, दिग्भ्रमित एवं विघनकारी प्रवृत्तियों के प्रति मोहासक्त — वहाँ यथार्थवाद का कोई विशेष महत्व नहीं था क्योंकि वहाँ 'नीलम देश की राज सन्ध्या' की 'पात्रिका' खोजी जाती है, या 'दामरी के नीरस पृष्ठ' में पठार का घोरज' कल्पित होता है। स्वातंत्र्योत्तर काल में जीवन के प्रति जिस नई दृष्टि का विकास हुआ, उसमें यह अत्यन्तावश्यक था कि मनुष्य को उसके यथार्थ परिवेश में देखने और समझने की प्रवृत्ति विकसित हो। इसे 'हरिनाकुश का बेटा', 'यह मेरे लिए नहीं' (धर्मवीर भारती), 'मदी', 'जगत' (मोहन रायेश), 'थोमती मास्टन', 'बहु मर्द' (नरेश मेहता), 'दिल्ली में एक मोड़', 'ऊपर उछला हुआ मकान' (कमलेश्वर), 'पास-बैठ', 'मरने वाले का नाम' (राजेन्द्र मादव), 'सन्दन

की एक रात', 'मायादण्ड (निर्मल वर्मा), 'असमर्थ' हिलता हाथ', 'जिन्दगी और झोक' (अमरकांत), 'हसा जाई अकेला', 'घुन' (माकण्डेय), 'चोकर की दावत', 'सिर का सदका' (भीष्म साहनी), 'जिन्दगी और गुलाब के फूल (उषा प्रियवदा), आकाश के आईने में' (मन्नू भण्डारी), 'बादलों के घेरे' (कृष्णा सोबती) आदि कहानियों से स्पष्ट किया जा सकता है। १९६० के बाद के दशक में भी यह प्रवृत्ति 'पेन्स के इधर और उधर' (ज्ञानरजन), 'बड़े शहर का आदमी' (रवीन्द्र कालिया), 'सायां की नदी' (योगेश गुप्त), 'पावो लड़ा प्यार' (अनन्त), 'मुर्दा औरती की झील' (जगदीश चतुर्वेदी), 'ट्रैम्पोलीना' (राजेन्द्र जगोता), 'छिटकी हुई जिन्दगी' (ममता अग्रवाल) आदि कहानियों में विकसित हुई है।

सामाजिक यथार्थवाद (Socialist Realism), समाज और उसकी समष्टिगत चेतना से सम्बन्धित है। यह सामाजिक जन-क्रान्तियों से अधिक अंशों में प्रेरित रहता है। उन्नीसवीं शताब्दी का लगभग सम्पूर्ण अंश साहित्य यथार्थ को सामाजिक सन्दर्भ में ही चित्रित कर गतिशील होता है। इस प्रकार सामाजिक यथार्थवाद में समष्टिगत चेतना का सम्मिलन होता है। इसके पर्याय के रूप में इतिहास अवस्थित है। सामाजिक और समाजवादी में अन्तर है। सामाजिक से एक पग आगे समाजवादी कला का एक रूप है, जिसमें जन-मन के स्पन्दनों के संस्पर्श का रूप (Form) का आविर्भाव होता है। समाजवाद इसी जन-मन को व्यक्त के आश्रय एवं स्रोत के रूप में ग्रहण करता है। व्यक्ति मन जन-मन का एक सघु सहर के रूप में ही है, जिसका अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व

नहीं है। सामाजिक यथार्थवाद सोन्दर्य की स्थिति वस्तु में स्वीकार करता है।

सामाजिक यथार्थवाद वास्तविक चित्रण के साथ सामाजिक सघर्षों के चित्रण पर बल देता है। उद्देश्यवादिता, सामाजिक समप्रता और ज्ञान के प्रकार के रूप में कल्पनात्मक रचना की स्वीकृति का परस्पर समन्वय ही वास्तव में सामाजिक यथार्थवाद है। इसका मूल मन्त्र 'सघर्ष' है। बूजुआ और पूँजीवादी-वर्ग शोषण में विश्वास रखता है और शोषण के मार्ग पर ही गतिशील होना है। शोषित लोगों की भावनाएँ, उनके स्वप्न, इच्छाएँ सभी कुछ उनकी स्थिति की दयनीयता, विवशनाजन्य परिस्थितियों तथा वर्ग-वैषम्य के परिणामस्वरूप उत्पन्न आर्थिक दासता के कारण भूतस्थ होन हैं। इसीलिये उनके हाथ में कोई भविष्य नहीं है। प्रवृत्ति ऐसी नहीं चाहती, पर शोषण वर्ग ऐसा जब-दंस्तो करने का प्रयत्न करता है। अतः साहित्य को चाहिये कि वह ऐसे सङ्घर्ष को बल प्रदान करे और इस शोषण एवं शोषक वर्ग का नाश करे तथा प्रवृत्ति की अवरोधक शक्तियों को समाप्त करे। यह दायित्वपूर्ण कार्य वास्तव में सामाजिक यथार्थवाद ही करता है जो सङ्घर्ष के पथ पर अग्रसर कर समाजवादी मानवतावाद (Socialist Humanism) के निकट ले चलता है। सामाजिक यथार्थवाद इस सङ्घर्ष को अस्वीकार करता है कि मनुष्य की जीवन-प्रक्रिया कई स्तरों पर गतिमान रहती है और उसका अन्वेषण कई आयामों में होता है। वह मनुष्य के आत्म-अन्वेषण को मात्र बूजुआ भ्रान्ति के रूप में स्वीकारता है और इतिहास की अनिवार्यताओं की पूर्ति के साधन के रूप में मूल्यांकित करता है। समाजवादी यथार्थवाद व्यक्ति को समष्टि की एक सामान्य इकाई के रूप में स्वीकार करता है और इसकी वर्गाधीन प्रवृत्तियों की समीक्षा करता है। मनुष्य की वैयक्तिकता को वह नहीं स्वीकारता।

समाजवादी यथार्थवाद साहित्य और कला में यथार्थवादी चित्रण पर बल देता है। वह मानवीय शक्तियों के विकास के प्रति आग्रहीता

और अवचेतन मन की अतृप्त कामनाओं, कुष्ठाओं एवं वर्जनाओं से ज़रूरता ग्रहण कर तृप्ति के अन्वेषण के प्रति प्रगतिशील होता है। यह अवचेतन मन चेतन की अपेक्षा अधिक शक्तिशाली होता है और प्रत्येक नियन्त्रण एवं सीमाओं को अस्वीकृत कर देता है। पर मनुष्य जीवन जीने के लिये मर्यादाओं एवं अनुशासन का पालन करना होता है। अवचेतन मन के लिये सम्मति, मस्कुति एवं दलीलता अर्थात्हीन होते हैं, पर चेतन मन के लिये यही प्रवृत्तियाँ अनिवार्य होती हैं। इस प्रकार एक विरोधाभास एवं कटुता की स्थिति उत्पन्न हो जाती है, जिसका प्रकाशन मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद करता है। यह मनुष्य की परिस्थिति स्थिति रूप में वारंवार उपचेतन और अवचेतन मन की जटिल एवं विषम प्रवृत्तियों की मुलभूतों का कार्य करता है, पर इससे सबसे बड़ी जानि यह हुई कि मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद ने मानव की अर्द्ध-विभ्रत, कामनामूर्त और मानसिक विचारां में समस्त योगी के रूप में परिचय कर दिया और जीवन के असोभन एवं अवाञ्छनीय तत्वों के बिचरण पर बम दिया जाने लगा। जहाँ तक मानवीय स्वभाव का प्रश्न है, मनुष्य जैसा है, उसे स्वीकार करने में न तो किसी की आपत्ति होनी चाहिये और नहीं उस पर किसी की सज्जा होनी चाहिये। यह सत्य है कि आपुनिक दुःख में कोई भी मनुष्य स्वयं से पूर्ण नहीं है। सभी जीवन में टूट रहा है बिगड़े रहा है। सभी की आत्माएँ खिंचित हैं, सभी के दिव्यत्व खराब हैं। यह भी सत्य है कि मनुष्य में कामना है, पाप है, दुःख है। यदि मनुष्य इसमें खिंचित नहीं है और हम अभीष्ट प्राप्त करने के लिये मनुष्य को इसी होना चाहिये। यथार्थवाद की कला व नाम पर यथार्थवाद का एक विचार पर भी किसी की आपत्ति नहीं होनी चाहिये। पर यह सत्य है कि यथार्थवाद के नाम पर यथार्थवाद की कला व नाम पर यथार्थवाद के लिये बिचरण करने व यहाँ मनुष्य की अर्द्ध-विभ्रत, कामनामूर्त और मानसिक विचारां में समस्त योगी के रूप में परिचय कर दिया और जीवन के असोभन एवं अवाञ्छनीय तत्वों के बिचरण पर बम दिया जाने लगा। जहाँ तक मानवीय स्वभाव का प्रश्न है, मनुष्य जैसा है, उसे स्वीकार करने में न तो किसी की आपत्ति होनी चाहिये और नहीं उस पर किसी की सज्जा होनी चाहिये। यह सत्य है कि आपुनिक दुःख में कोई भी मनुष्य स्वयं से पूर्ण नहीं है। सभी जीवन में टूट रहा है बिगड़े रहा है। सभी की आत्माएँ खिंचित हैं, सभी के दिव्यत्व खराब हैं। यह भी सत्य है कि मनुष्य में कामना है, पाप है, दुःख है। यदि मनुष्य इसमें खिंचित नहीं है और हम अभीष्ट प्राप्त करने के लिये मनुष्य को इसी होना चाहिये। यथार्थवाद की कला व नाम पर यथार्थवाद का एक विचार पर भी किसी की आपत्ति नहीं होनी चाहिये। पर यह सत्य है कि यथार्थवाद के नाम पर यथार्थवाद की कला व नाम पर यथार्थवाद के लिये बिचरण करने व यहाँ मनुष्य की अर्द्ध-विभ्रत, कामनामूर्त और मानसिक विचारां में समस्त योगी के रूप में परिचय कर दिया और जीवन के असोभन एवं अवाञ्छनीय तत्वों के बिचरण पर बम दिया जाने लगा।

है। यह मानवीय प्रगति की ध्वरोपक शक्तियों का रहस्योद्घाटन करता है। उसका कार्य सतीतकाल का व्याख्यात्मक चित्राङ्कन मात्र ही नहीं, अपितु वर्तमान की शान्तिकारी मफसताओं को एक मूत्र में आवद्ध करने में सहायक होना एव भविष्य के लिए महान् समाजवादी उद्देश्यों का स्पष्टीकरण करना भी है। समाजवादी यथार्थवाद व्यापक दृष्टिकोण को अपनाता है और इसकी क्षमता उन्ही सेसकों में व्याप्त हो सकती है, जो वर्तमान को भविष्य के सन्दर्भ में मूल्याङ्कित कर सकने में समर्थ है। यही दृष्टिकोण वास्तव में समाजवादी यथार्थवाद की आधारशिला होनी चाहिये। उसकी विशेषता दूरदर्शिता में ही प्रमुख रूप से निहित है। वह भविष्य के प्रति अत्यधिक आस्थावान् एव मानव-जीवन की अखण्डता के प्रति निष्ठावान् है। वास्तव में समाजवादी यथार्थवाद अतीत की व्याख्या, वर्तमान का मनन-चिन्तन एव भविष्य के प्रति दूरदर्शिता की शक्ति अपनाने पर बल देता है। समाजवादी यथार्थवाद को अमरकान्त, मार्कण्डेय, भीष्म साहनी, श्रीमती विजय चौहान आदि कहानीकारों ने चित्रित करने का प्रयत्न किया है।

मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद (Psychological Realism) यद्यपि बाह्य जगत् की सत्ता को अस्वीकार नहीं करता, तथापि मानवीय अन्तर्जगत्, उसकी बोद्धिकता एवं भावनात्मकता को ही अधिक बल प्रदान करता है। वह व्यष्टि चेतना की गहनता की माप एव चेतन मन के आधारभूत उपचेतन एव अबचेतन मन का रहस्योद्घाटन करता है। मानवीय चेतन मन दुर्बल एव शक्तिहीन है। वह प्रगतिशील जीवन के परिस्थितिजन्य बन्धनों की शृंखलाओं को विच्छिन्न करना चाहता है

और अवचेतन मन की अतृप्त कामनाओं, बुद्धिओं एवं वर्जनाओं से प्रेरणा ग्रहण कर नृत्ति के अन्वेषण के प्रति प्रगतिशील होता है। यह अवचेतन मन चेतन की अपेक्षा अधिक शक्तिशाली होता है और प्रत्येक नियन्त्रण एवं सीमाओं को अम्बोहृत कर देता है। पर मनुष्य जीवन जीने के लिये मर्यादाओं एवं अनुशासन का पालन करना होता है। अवचेतन मन के लिये सम्यक्ता, सृष्टि एवं इसीलता अर्थात्हीन होते हैं, पर चेतन मन के लिये यही प्रवृत्तियाँ अनिवार्य होती हैं। इस प्रकार एक विरोधाभास एवं कटुता की स्थिति उत्पन्न हो जाती है, जिसका प्रकाशन मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद करता है। यह मनुष्य की परिकल्पना शक्ति रूप में करके उपचेतन और अचेतन मन की जटिल एवं विषम शक्तियों को सुलझाने का कार्य करता है, पर इससे सबसे बड़ी हानि यह हुई कि मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद ने मानव को अर्द्ध-विशिष्ट, कामलोलुप और मानसिक विकारों से ग्रस्त रोगी के रूप में परिणत कर दिया और जीवन के अग्रोभन एवं अवाञ्छनीय सत्त्वों के चित्रण पर बल दिया जाने लगा। जहाँ तक मानवीय स्वभाव का प्रश्न है, मनुष्य जैसा है, उसे स्वीकार करने में न तो किसी को आपत्ति होनी चाहिये और न ही उस पर किसी को लज्जा होनी चाहिये। यह सत्य है कि आधुनिक युग में कोई भी मनुष्य स्वयं में पूर्ण नहीं है। सभी भीतर से टूटे हुए हैं, बिलरूहे हुए हैं। सभी की आत्माएँ खण्डित हैं, सभी के विश्वास ज्वरित हैं। यह भी सत्य है कि मनुष्य में बासना है, पाप है, धृष्टता है। कोई मनुष्य इससे खण्डित नहीं है और इसे अस्वीकार करना सत्य से मुक्त मोड़ना होगा। यथार्थवाद की रक्षा के नाम पर कथा-साहित्य में इनके चित्रण पर भी किसी को आपत्ति नहीं होनी चाहिये। पर जब मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद के नाम पर यथार्थवाद की रक्षा एवं सत्यानुभूति से प्रेरित चित्रण करने के बहाने मनुष्य की अन्य इच्छाओं को छोड़, मात्र काम इच्छाओं एवं उनके हनन में उत्तम होने वाले 'दुष्परिणामों' का 'रसमय' चित्रण किया जाने लगता है और कथा-साहित्य के नाम बामशास्त्र की

अति-यथार्थवाद (Surrealism) हृदय की भावनात्मक गति का प्रतिनिधित्व करना है। यह भौतिकता के विरुद्ध है किन्तु साथ ही सुरक्षा के प्रति भी आग्रहशील नहीं है। यदि अति यथार्थवाद की कोई पीछे उसके आधारभूमि तक से जाना चाहे तो वहाँ वे मूलभूत तत्त्व प्राप्त होंगे जिस पर किसी भी उपयोगी भित्ति का निर्माण किया जा सकता है। वे मूलभूत तत्त्व प्राकृतिक विज्ञान और मनोविज्ञान से सम्बन्धित हैं। अति-यथार्थवाद की यदि कोई दार्शनिक उत्पत्ति अतीत जमान में बही प्राप्त होती है, तो वह हीगल में ही। फ्रायड के अनुसार चेतना के स्पन्दन गम्भीर कामनाओं के रूप में प्रस्फुटित होते हैं और दुष्टाग्र्य परिस्थितियाँ, घोटायें, असन्तोष एवं अनृप्त वासनाएँ उन्माद के रूप में परिणत हो जाती हैं, जिससे एक नये बाद का जन्म होता है, जो अति-यथार्थवाद है। वस्तुन यह और कुछ नहीं, यथार्थवाद का परम रूप ही है। यह रूप-विन्यास आदि को चेतन मन की कार्य-प्रक्रिया स्वीकार करता है। चेतन मन, अवचेतन मन की तुलना में दुर्बल और शक्तिहीन है। अवचेतन मन किसी भी प्रकार के बन्धन, नियन्त्रण या सीमाओं को नहीं स्वीकार करता। नैतिकता, भय, लज्जा तथा सङ्कोच उसके निम्ने महत्त्वहीन होते हैं। इस प्रकार एक असङ्गति (Dis harmony) की स्थिति उसे प्रिय है। काम (Libido) की अनृप्ति प्रायः सामान्यजनो में होती है और अवचेतन में उनके विस्फोट की सम्भावना बराबर बनी रहती है। इस प्रकार एक असन्तुलन (Imbalance) की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। यह असङ्गति और असन्तुलन ही अति-यथार्थवाद के दो आधारभूत स्तम्भ हैं। यह मनुष्य के अवचेतन मन से ही विशेष रूप से सम्बन्धित है।

अति-यथार्थवादियों के अनुसार आदर्श अर्थात्हीन होते हैं। टीक उसी प्रकार, जैसे कि मानवीय चेतन द्वारा स्थापित यह भौतिक-वस्तु। अति-यथार्थवाद किसी नैतिक परम्परा के प्रति धडाबान् नहीं है और अलासिबल तथा पूँजीवादी परम्पराओं को तो बिल्कुल ही ठिठका

१७८ : : नई कहानी की मूल सचेदना

रचना होने लगती है, तो यह आपत्तिजनक होता है। साथ ही साहित्य की श्रेष्ठता एवं गौरव के लिये कलङ्कपूर्ण भी है। दुःख तो तब होता है, जब ऐसे गोपनीय स्थलों के चित्रण में लेखक सार्द्धतित्वता छोड़ विवरणात्मकता पर उतर आता है और वह यह भूल जाता है कि साहित्य रचना के भी कुछ नियम (Code) और सीमाएँ (Limitations) हैं, जिनका पालन करना श्रेष्ठ साहित्य के लिये अनिवार्य है।

मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद आत्मोपसर्ग पर तो बल देता है, पर उसकी सृजन प्रक्रिया में आत्मोपसर्ग का मार्ग अत्यन्त सीमित, सङ्कीर्ण एवं विपरीतताओं से पूर्ण है। वह मनुष्य के आत्मतत्त्व को पूर्ण निश्चित, पशुधर्मी और अनिवार्यतः विवृत प्रवृत्तियों से परिपूर्ण स्वीकार करता है, इसीलिये मनुष्य अत्यन्त धृणास्पद चित्र उल्लिखित करने में मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद सहायक होता है। 'सावित्री नं २' (धर्मवीर भारती), 'जलम' (मोहन रावेदा), 'अनवीता व्यतीत' (नरेश मेहता), 'तलाश' (कमलेश्वर), 'नए-नए आने वाले' (राजेन्द्र यादव), 'तीसरा आदमी' (मन्मू भण्डारी), 'मछलियाँ' (उषा प्रियदर्शी), 'दहलीज' (निर्मल वर्मा), 'दुपुमर' (श्रीकान्त वर्मा) आदि ऐसी कहानियाँ हैं, जिनमें मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद का संयमित एवं सतुलित चित्रण प्राप्त होता है। इन कहानियों की अज्ञेय, जैनेन्द्र और इलाचन्द्र जोशी की पिछले दौर की किसी भी कहानियों के कन्ट्रास्ट में देखा जा सकता है और नई कहानी की विभाजन रेखा को स्पष्टतः अंकित किया जा सकता है।

अति-यथार्थवाद (Sur-realism) हृदय की भावनात्मक गति का प्रतिनिधित्व करता है। यह भौतिकता के विरुद्ध है किन्तु साथ ही भावुता के प्रति भी आग्रहशील नहीं है। यदि अति यथार्थवाद को कोई पीछे उसके आधारभूमि तक ले जाना चाहे तो वहाँ वे मूलभूत तत्त्व प्राप्त होंगे जिस पर किसी भी उपयोगी भित्ति का निर्माण किया जा सकता है। वे मूलभूत तत्त्व प्राकृतिक विज्ञान और मनोविज्ञान से सम्बन्धित हैं। अति-यथार्थवाद की यदि कोई दार्शनिक उपपत्ति अतीत काल में बही प्राप्त होती है, तो वह हीगल में ही। फ्रायड के अनुसार चेतना के स्पन्दन गम्भीर कामनाओं के रूप में प्रस्फुटित होते हैं और कुछाग्र्य परिस्थितियाँ, पीडाएँ, असन्तोष एवं अतृप्त वासनाएँ उन्माद के रूप में परिणत हो जाती हैं, जिससे एक नये बाद का जन्म होता है, जो अति-यथार्थवाद है। वस्तुतः यह और कुछ नहीं, यथार्थवाद का चरम रूप ही है। यह रूप-विन्यास आदि को चेतन मन की कार्य-प्रक्रिया स्वीकार करता है। चेतन मन, अवचेतन मन की तुलना में दुर्बल और शक्तिहीन है। अवचेतन मन किसी भी प्रकार के बन्धन, नियन्त्रण या सीमाओं को नहीं स्वीकार करता। नैतिकता, भय, सज्जा तथा सङ्कोच उसके नियम महत्वहीन होते हैं। इस प्रकार एक असङ्गति (Dis harmony) की स्थिति उसे प्रिय है। काम (Libido) की अतृप्ति प्रायः सामान्यजनों में होती है और अवचेतन में उनके विस्फोट की सम्भावना बराबर बनी रहती है। इस प्रकार एक असन्तुलन (Imbalance) की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। यह असङ्गति और असन्तुलन ही अति-यथार्थवाद के दो आधारभूत स्तम्भ हैं। यह मनुष्य के अवचेतन मन से ही विशेष रूप से सम्बन्धित है।

अति-यथार्थवादियों के अनुसार आदर्श अर्थहीन होते हैं। टीक उसी प्रकार, जैसे कि मानवीय चेतन द्वारा स्थापित यह भौतिक-वस्तु। अति-यथार्थवाद किसी नैतिक परम्परा के प्रति धडाबान् नहीं है और बलासिद्ध तथा धुँजीवादी परम्पराओं को तो बिल्कुल ही तिरस्कृत

करता है। यह इस बात को स्वीकार करता है कि प्रतिभाशाली व्यक्ति अपनी शैक्षणिक परम्पराओं और सामाजिक यातावरण, नैतिक मान्यताओं एवं सांस्कृतिक विश्वासों के कारण धोपित एवं खण्डित होते हैं। इसे दूसरे शब्दों में इस प्रकार भी स्पष्ट किया जा सकता है। एक व्यक्ति अत्यन्त शिक्षित, निष्ठ एवं गम्भीर (Sober) है। वह मध्यता एवं संस्कृति में भी पूर्ण विश्वास रखता है। पर इसका यह अभिप्राय नहीं है कि वह आन्तरिक रूप से भी वैसा ही है, जैसा कि वह बाह्य रूप से है। अपनी सम्पूर्ण सामाजिक स्थिति की रक्षा के लिये उसे अपनी अनेक इच्छाओं, कामनाओं एवं यहाँ तक कि वासनापरक इच्छाओं का भी दमन करना पड़ता है। व्यक्ति तो यह समझता है कि उसने इनका दमन कर दिया, पर वस्तुस्थिति ऐसी है नहीं। वे सभी अवचेतन मन में सप्रहीत होती रहती हैं और उनके विस्फोट की सम्भावना वहाँ बराबर बनी रहती है। अति-यथार्थवाद, जैसा कि ऊपर उल्लेख किया जा चुका है, इसी अवचेतन से सम्बन्धित है, जो व्यक्ति को धोपित, खण्डित और गुमराह करता है। साम्यवाद की भाँति अति-यथार्थवाद भी यह आप्रह नहीं करता कि कलाकार अपनी वैयक्तिकता का परित्याग करे, पर वह इस बात पर बल देता है कि कलाकारों के बीच सामान्य समस्याएँ हैं, जिनका उन्हें समाधान करना है और सामान्य खतरे हैं, जिनसे उन्हें बचना है।

पर अति-यथार्थवाद ने असन्तुलन एवं असङ्गति के ऐसे बीभत्स एवं घृणास्पद चित्र उपस्थित किये कि मानव मात्र विकृतियों का पुतला बन गया। कथस्वरूप अति-यथार्थवादी स्कूल पर अनेक दोषारोपण किये जाने लगे और उनके उत्तर भी दिये गये। पर सबसे भीषण आरोप यह किया गया कि अति-यथार्थवाद हिंसा और न्यूरोटिक प्रवृत्तियों को प्रथम देता है। वह वर्तमान नैतिकता को तिरस्कृत करता है, क्योंकि उसके विचार से वह रूढ़ और आढम्बरयुक्त है। वह प्रेम और स्वतन्त्रता पर आधारित नैतिकता को प्रमुखता प्रदान करता है। उसके विचार हैं

व की मानवता और कुछ नहीं पाप है। वह ऐसी नैतिकता से घृणा करता है क्योंकि वह एक आहम्बर है और अधिकांश व्यक्ति अपूर्ण ही मनुष्य से हैं। उनकी रही-सही पूर्णता भी उनकी विषय परिस्थितियों के कारण समाप्त हो जाती है। मानवता के विकास से ही इस पाप और बुराई का निराकरण किया जा सकता है, किन्तु यह हमारा विश्वास है कि सङ्गठित नियन्त्रण एवं दमन की सम्पूर्ण प्रणाली, जो आज की नैतिकता का सामाजिक तत्व है, को मनोवैज्ञानिक ढङ्ग से प्रस्तुत समझा जाता है। और यह पूर्णतया हानिप्रद है। अतः संवेगों की पूर्ण सम्भव स्वतन्त्रता और प्रेम से यह खोज प्राप्त की जा सकती है, जो किसी विधान या नियन्त्रण से नहीं प्राप्त हो सकता।

अति-यथार्थवाद किसी भावुक मानवतावाद (Emotional Humanism) से सम्बन्धित नहीं है। वह अत्यन्त कठोर ढङ्ग से नियन्त्रित मनोवैज्ञानिक है और यदि वह 'प्रेम' और 'सहानुभूति' जैसे शब्दों का प्रयोग करता है, तो इसीलिए कि व्यक्ति के आर्थिक एवं वास्तविक जीवन के उसके विश्लेषण ने उसे इन शब्दों के शास्त्रीयतापूर्वक प्रयोग करने का अधिकार दिया है और इस प्रयोग में किञ्चित्मात्र भी भावुकता का स्थान नहीं होता। अति-यथार्थवाद—जो ज्ञान की एक प्रणाली है, फलस्वरूप विजय और सुरक्षा की भी प्रणाली है, मनुष्य की चेतन-शीलता का रहस्योद्घाटन करता है। अति-यथार्थवाद यह स्वीकार करता है कि सभी व्यक्तियों में विचारों की समानता होती है और वह मनुष्य-मनुष्य के मध्य व्यवधान को समाप्त करने का प्रयत्न करता है। भेदभाव या कायरता की किसी सीमा को वह नहीं मानता कि उसका विचार है मनुष्य अपने आप का अन्वेषण करे, अपने स्वयं को पढ़ाने और तभी वह उन सभी निषेधों को प्राप्त कर सकने की क्षमता प्राप्त कर सकेगा, जिससे उसे बञ्चित कर दिया गया है और जिसका सम्बन्ध यह प्रत्येक क्षण में करता है। यह सञ्चयन, आत्मपीड़न और पुटन के फलस्वरूप ही हो पाता है, जो अल्प-संख्यक अधिकार प्राप्त लोगों के

प्रकृतवाद (Naturalism) शब्द का प्रथम प्रयोग साहित्य में कॅथ
 उपन्यासकारी द्वारा किया गया था, जो अपने को पलावेयर का शिष्य
 और उत्तराधिकारी मानते थे। यह साहित्य में निराशा के परिणामस्व-
 रूप उत्पन्न हुआ है। प्रकृतवाद को जोसा और मोपासाँ ने नेतृत्व प्रदान
 किया, यद्यपि पलावेयर ने स्वयं अपने को यथार्थवादी या प्रकृतिवादी
 मानने से अस्वीकार कर दिया था। वह अपने को कँडू ब्लासिस्ट
 और सोन्दर्यपूर्ण रचना-प्रक्रिया के प्रति चेतनशीलता पर बल देता था।
 सम्बन्ध में दो विद्यमान समालोचनाएँ प्राप्त होती हैं।—एक मोपासाँ
 उपन्यास 'J'accuse Jean' और दूसरे जोसा की पुस्तक 'Le Roman

Experimental' की भूमिकाओं में। जोता के अनुसार प्रकृतवाद उन परिस्थितियों एवं वातावरण के अनुसार जन्मा था, जो व्यक्ति की पूर्णता एवं सत्ता निश्चित करती है। जो पेटिज़ के क्षेत्र में प्रभाववाद (Impressionism) है, वही समान स्तर पर साहित्य के क्षेत्र में प्रकृतवाद है। जिस प्रकार प्रभाववादी, जिन चीजों को जिस वातावरण में जिस प्रकार देखने से, अपनी चित्ररत्ना में उन्हें उसी रूप में स्थान देने से। उस पर किसी प्रकार का भी मुनम्मा चढ़ाने या पालिश करने की प्रवृत्ति उनकी नहीं होती थी। ठीक उसी प्रकार प्रकृतवादियों ने साहित्य के क्षेत्र में किया। उन्होंने मनुष्य को उसके वातावरण में ज्यों का त्यों बिना कोई आवरण डाले या दलीलता-अदलीलता का ध्यान रखे या सज्जा एवं सङ्कोच का भाव्य समझे चित्रित कर दिया। प्रकृतवादियों ने वातावरण पर विशेष जोर दिया है, इसीलिये उन्होंने पात्रों के मनोविश्लेषण पर विशेष धन नहीं दिया। यहाँ तक कि मोपासों ने तो इसकी सम्भावना तक प्रस्तुत कर दी है। मानव के प्रति इस प्रकार प्रकृतवाद का एक विशिष्ट दृष्टिकोण है, जो सज्जाहीनता, नग्नता, सङ्कोचहीनता, अनैतिकता एवं अनाचार के साथ स्वतन्त्र वासना को प्रश्रय देता है।

प्रकृतवाद में ज्ञान-प्रकाश से मुक्त आशावादी आदर्शवाद के व्यवसाय-जैव मनुष्य की पूर्णता एवं निष्ठा में पूर्ण आस्था, प्रजातान्त्रिक प्रणाली में विश्वास और मानव विकास के प्रति आशा के भाव लक्षित होते हैं। प्रकृतवादियों के लिए समाज कोई अर्थ नहीं रखता। वे इसका सफ़टन करते हैं कि आत्मिक विकास से ही अन्तिम पूर्णता प्राप्त होती है। प्रजातान्त्रिक स्वतन्त्रता के सन्दर्भ में उनके लिए विकास भी अर्थहीन है और आदर्श, नैतिकता, सांस्कृतिक उत्थान तथा सृष्टि की आत्मानुभूति उनके लिए दून्य स्वप्नों के समान है और ईश्वर की सत्ता स्वीकार करना हास्यास्पद है, पर नैतिकता को अर्थहीन स्वीकार कर यह किसी प्रकार की स्वतन्त्रता का नहीं बल्कि कुञ्जजन्म निराशा का प्रतिपादन करता है। यद्यपि उसका आविर्भाव वैज्ञानिक प्रणाली से हुआ है फिर

लिये होता है, जो मानव महानता का प्रतिपादन करने वाले प्रत्येक तत्त्वों से अन्धे और बहरे होते हैं। अति-यथार्थवाद अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता पर पूर्ण बल देता है और उसे और भी व्यापक बनाने का प्रयत्न करता है। वह मानता है कि मानव और उसकी कार्य-प्रक्रिया असंगत नहीं किये जा सकते। वह मनुष्य की स्वतन्त्रता में विश्वास रखता है और अपने पूर्ण सामर्थ्य से इस उद्देश्य प्राप्ति का प्रयत्न करता है। वह इस प्रक्रिया में पराजयवाद, गुमराह करने वाली प्रवृत्ति और शोषण का विरोध करता है। हिन्दी में जहाँ तक प्रश्न है, अति-यथार्थवाद की सैली का शुद्ध रूप में प्रयोग किसी कहानी में नहीं किया गया है। उसका आंशिक प्रभाव राजेन्द्र यादव ने 'एक कटी हुई कहानी' तथा 'प्रतीक्षा' में, मार्कण्डेय ने 'माही' में, रमेश बक्षी ने अपनी कई कहानियों में ग्रहण किया है, हालांकि वे शुद्ध रूप से अति-यथार्थवादी कहानियाँ नहीं हैं।

प्रकृतवाद (Naturalism) शब्द का प्रथम प्रयोग साहित्य में फ्रेंच उपन्यासकारी द्वारा किया गया था, जो अपने को पलावेयर का शिष्य और उत्तराधिकारी मानते थे। यह साहित्य में निराशा के परिणामस्वरूप उत्पन्न हुआ है। प्रकृतवाद को जोला और मोपासॉ ने नेतृत्व प्रदान किया, यद्यपि पलावेयर ने स्वयं अपने को यथार्थवादी या प्रकृतिवादी मानने से अस्वीकार कर दिया था। वह अपने को फ्रैंडो मलासिस्ट स्वीकारता था और प्रकृतवाद को 'असमर्थ' बताता था। वह शैली पर और सौन्दर्यपूर्ण रचना-प्रक्रिया के प्रति चेतनशीलता पर बल देता था। इस सम्बन्ध में दो विख्यात समालोचनाएँ प्राप्त होती हैं।—एक मोपासॉ के उपन्यास 'Pierre et Jean' और दूसरे जोला की पुस्तक 'Le Roman

भी प्रकृतवाद की वैज्ञानिक कार्य-प्रक्रिया में कोई आस्था नहीं है। उसके अनुगार प्रत्येक वैज्ञानिक निष्कर्ष मनुष्य की असहायावस्था की ओर संकेत करती है।

प्रकृतवाद निम्नी धार्मिक परम्परा में विश्वास नहीं रखता और उसके आधारभूत सिद्धान्त प्राकृतिक दलितियाँ हैं। इनके अनुगार मनुष्य पशुजन्म है, प्रकृति बंशुर है। मानव स्वभाव स्वार्थी, निर्दोष, और कामुक है। सामाजिक क्रूरताओं का कारण मानव स्वभाव और सामाजिक रुढ़ियाँ हैं। जीवन के प्रति प्रकृतवाद का दृष्टिकोण निराशावादी है। वह प्राप्त तथ्यों का ज्यों के त्यों चित्रण के प्रति आग्रही है। उसमें प्राकृतिक व्यवस्था का उन्मीलन होता है। ऐतिहासिक रूप से प्रकृतवाद यथार्थवाद की ही एक विकसित शाखा है और उसके उचित एवं प्रमाणित रूप में ही स्वीकार किया जाता है। इसकी व्याख्या प्रोफेसर १८८० और १८८१ के मध्य प्रकाशित अपने अनेक लेखों में की जाती है। प्रोफेसर का विचार था कि मानव समय में बढ़ कर कुछ घोर नहीं है। वह चाहता था कि बला जीवन के प्रति सत्य हो। उसके लिए बला मनुष्य, जो कि परिवर्तनशील तत्व है और प्रकृति, जो कि अपरिवर्तनीय है, के मध्य होने वाले विवाद के समान है। उसके लिए यथार्थवाद अर्थग्राह्य था और उसका उद्देश्य था कि यथार्थवाद व्यक्तिवादी स्वभाव के ही आधीन हो। सौन्दर्य की, प्रकृतवाद के अनुसार कोई स्वतन्त्र सत्ता नहीं स्वीकार की जा सकती, वह अनिवार्यतः एक मानवीय तत्व है, अतः कथाकार का दायित्व है कि वह अपने ही समय में अन्वेषित समस्याओं को सौन्दर्य तत्वों का उद्घाटन करे। वास्तव में प्रकृतवाद एक ऐसे प्रभाव के समान है, जो यथार्थवाद में कहीं दूर है और ऐसे कथाकार का यथार्थ कला की सृजन-प्रक्रिया नहीं होती।

प्रकृतवाद में मानवीय व्यवहार सामाजिक वातावरण के कार्य-रूप में समझे जाते हैं और व्यक्ति इसकी विशेषताओं का जीवित समूह में समझे जाते हैं। इसका अस्तित्व इसमें उल्टी भाँति है, जिस प्रकार

व्यष्टि से समष्टि की ओर गतिशील कर जनमानस में सर्वव्यापी दृष्टि से उसका विकास कर कल्याणकारी भावनाओं का विकास करना ही आदर्शवाद का मूल उद्देश्य होता है।

प्लेटो के अनुसार भावनाओं का जगत् यथार्थ ससार नहीं है। जिसे हम विचारों की सभा से, विशेषतः अन्धश्रद्धाओं के विचार से अभिहित करते हैं—वही यथार्थ है और गहन एवं अधिकांशिक जन मानवीय चेतना की एकता को पूर्वं ज्ञात वस्तुओं से सम्बन्धित करते हैं। प्रतिभा-घाती सृष्टि निरुचय ही आदर्शवादी सृष्टि के समानार्थक होनी चाहिए। इस प्रकार प्लेटो का 'आदर्शवाद' ससार ही सत्य ससार है और 'ज्ञान' का मुख्य उद्देश्य ('राय' के विरुद्ध) सदैव ही आदर्शवादी होता है। आदर्श से ज्ञान के उद्देश्यों का आविर्भाव नहीं होता वरन् इसके माध्यम से सत्य एवं अनिवार्य अस्तित्व से भी सम्बन्धित होते हैं। यहाँ यह तथ्य स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि आदर्शवाद वस्तुतः दर्शन का ही एक रूप है। आदर्शवाद उस सत्य से अनुप्राणित है, जो समस्त भौतिक जगत में कुत्सित वृत्तियों के नाश और सात्विक प्रवृत्तियों की विजय उद्घोषित करता है। आदर्शवाद का मूल स्वरूप इन्हीं सात्विक प्रवृत्तियों की स्थापकता पर ही निर्मित होता है, जो मानव के चारित्रिक विकास, उसकी चित्तवृत्तियों का एक सामान्य स्तर पर सामूहिक कल्याण की विशद भावना की ओर दिशोऽमुख करने, समष्टि की व्यष्टि पर विजय एवं वसुधैव कुटुम्बकम् की भावना के विस्तार तथा पाप, पुना एवं असत्य के पूर्णतया नष्ट होने की भावना पर आधारित है।

अतः आदर्शवाद का मूल स्वर अतिरिक्त एवं यथार्थ और चेतना के सम्बन्ध से नहीं सम्बन्धित है। विद्वत् की जितनी भी महात्वापूर्णा साध-छाएँ हैं, उनकी पृष्ठभूमि में आदर्शवाद ही चिन्मासीन रहा है। वह बेबन निर्माण तक ही नहीं सम्बन्धित है, बल्कि एक बंदन आये बढ़कर बढ़ स्थापक सुधार की अनिवार्यता पर बल देता है और मानवीय आत्मबल के विकास एवं मानव सुधार की आवश्यकता सिद्ध करता है। अपनी

कॉम कहानीकार अभी भी संयम, नैतिकता एवं संस्कृति की डोरो से अनेक अशो में बंधे हुए हैं। यद्यपि उनमें से अनेक की आत्माएं इन बन्धुओं में छटपटा रही है और वे इन शृंखलाओं को तोड़फोड़ कर मुक्त हो जाना चाहती हैं। ऐसे कहानीकार समाज में सेवक सम्बन्धी स्वतन्त्रता, और फलस्वरूप मनुष्य की वासना का रसमय चित्रण कहानियों में करने की स्वतन्त्रता चाहते हैं। हिन्दी साहित्य का यह सबसे कसबू-पूर्ण एवं अन्धकारपूर्ण दिन होगा, जिस दिन उसकी घागड़ोर इन संघा-कथित कहानीकारों (!) के हाथों में सौंप दी जायेगी और समूची कहानी विधा अपने प्रगतिशील पथ से हटकर महर्षि वात्सायन की वास्तविक 'उत्तराधिकारियों' द्वारा की जाने वाली कामशास्त्रीय रसमय व्याख्याओं से आच्छादित हो जायेगी।

आदर्शवाद की व्याख्या करते समय प्रायः कहा जाता है कि सृष्टि पूर्णरूप से मस्तिष्क की प्रक्रिया है, अथवा उसकी सरल प्रतिकृति है। मस्तिष्क और मूल्यों के मध्य अविच्छिन्न सम्बन्ध रहते हैं इसीलिए आदर्शवाद की सरलता से मूल्यों के मापानुसार सृष्टि की अभिव्यक्ति कहा जाता है। इसे प्लेटो की धारणानुसार अच्छाईयों का विचार भी कहा जा सकता है। वस्तुतः आदर्शवाद एक ऐसे सिद्धान्त के रूप में ग्रहण किया जा सकता है, जिसके अनुसार इस सृष्टि में इन विशेषताओं को, जो अत्युत्तम, उपयोगी एवं मानवतावादी दृष्टिकोण के अनुकूल स्वीकृत हैं, अत्यन्त व्यापक एवं चरम रूप प्रदान कर विस्तृत पृष्ठभूमि पर निरन्तर उच्च स्थान प्रदान किया जाना चाहिए। उन विशेषताओं को

१८८ : : महर्षि कृष्णजी की मूल सचेदना

इसी प्रमुख सृजनात्मिकता के कारण वह मात्र मानव जीवन को ही निर्माण एवं विकास की ओर दिशोन्मुख नहीं करता, वरन् प्रत्येक ज्ञान एवं दर्शन के मूलस्वर एवं आत्मा का भी स्पष्टीकरण सशक्त स्वरों में करता है। स्वामाविक आदर्शवाद जीवन का वह महत्वपूर्ण स्वरूप है, जिसमें मानवीय आत्मा अपने अमरत्व की माँग करती है और मूल्य, मर्यादायुक्त परिवेश में निरन्तर गौरव एवं आत्मसम्मान की रक्षा की दिशा में अप्रसर होती है।

प्रत्येक राष्ट्र, समाज, संस्कृति एवं सभ्यता की प्राचीन मान्यताएँ, परम्पराएँ एवं गौरवशाली मर्यादाएँ होती हैं। यद्यपि दृष्टिभेद की स्वाभाविकता के कारण अपनी सभ्यता एवं संस्कृति की तुलना में अन्य राष्ट्रों एवं समाज की सभ्यता एवं संस्कृति हमें अधिक महत्वपूर्ण न जान पड़े, ऐसा सम्भव हो सकता है। पर हमें यह सदैव ही स्मरण रखना होगा कि प्रत्येक राष्ट्र और समाज अपनी सभ्यता एवं संस्कृति को अन्य राष्ट्रों की अपेक्षा कभी भी मूल्यहीन नहीं समझता और वहाँ के सेतक अपनी इन्हीं गौरवशाली परम्पराओं एवं मर्यादापूर्ण मान्यताओं को अपने साहित्य में जीवित करने और शताब्दियों तक अप्रसर करने का प्रयत्न करते हैं। कहना न होगा, इस प्रक्रिया में उपन्यास ही सर्वाधिक सहायक सिद्ध होते हैं। आदर्शवादी कहानीकार अपनी सभ्यता एवं संस्कृति की गौरवशाली परम्पराओं एवं मर्यादापूर्ण मान्यताओं के प्रति गहन रूप से आस्थावान् होते हैं और किसी भी रूप में उनका खण्डन-मण्डन, अपवा तिरस्कार एवं आवीर्णता उन्हें सह्य नहीं होती। वे उनकी महत्ता सिद्ध करने एवं उनकी उपयोगिता स्पष्ट करने के लिये ही कथानक का ताना-बाना बुनते हैं और अपने मन्तव्य को ठीक सही उपस्थित करते हैं। वे इस सम्बन्ध में यथार्थ की अपेक्षा करते हैं और उसकी तरफ से आगे बन्द किये रहते हैं। वस्तुतः यह कुछ और नहीं सेतक का आदर्शवादी ही है, जो उसे यथार्थ की कठोर, पर स्वाभाविक भूमि पर से रोकती है। जैसा कि ऊपर उल्लेख किया जा चुका है, आदर्शवादी

लेसक समाज मे कुत्सित वृत्तियों का पूर्ण नाश और सात्विक प्रवृत्तियों की पूर्ण विजय चाहता है। वह समाज मे नैतिकता का पूर्ण उत्थान एवं मज्जलकारी भावनाओं का पूर्ण प्रसार चाहता है, जिससे समाज निरन्तर मत्पय पर अग्रसर होता रहे, सभी का जीवन सुखी एवं समृद्ध रहे, सभी को पूर्ण मानसिक शान्ति प्राप्त हो और सभी आपसी सहयोग एवं सहानुभूतिपूर्ण वातावरण मे जी सकें। किमोपीतास गोस्वामी ने अपने अनेक उपन्यासों मे इसी आदर्शवादी विशेषता का परिचय देते हुईं, कुरिष्ठ पथ पर चलने वाले अनेक पात्रों की मृत्यु, कुष्ठ आदि रोगों से पीड़ित होते हुए तथा जीवन मे अनेक दारुण दुःख संसते हुए चित्रित किया है।

आदर्शवाद की सर्वाधिक प्रमुख विशेषता तो यह है कि वह कटु यथार्थ का पूर्णतया तिरस्कार करता है। वह कभी नहीं स्वीकारता कि आज का मानव-जीवन पूर्णतया सन्निहित है, मूल्य एवं मर्यादाएँ बिलर रही है। विचित्र-सी कटुता, अपमान, व्यथा, विषाद की तीखी प्रति-धियाएँ मानव जीवन पर गहन रूप से आच्छादित हो रही हैं। सर्वत्र घृणा, असत्य एवं पाप का प्रसार हो रहा है। प्रत्येक व्यक्ति स्वार्थ एवं प्राप्ति भासा के पीछे स्वयं अपने आप को भूतना जा रहा है। वह खुदगर्बों के पीछे यह भ्रम गया है कि वह किसी को कुछ दे सकता है, दूसरे के प्रसन्न एवं अपूर्ण जीवन को अपनी सहानुभूति से पूर्ण बनाने का छोटा-सा प्रयत्न भी कर सकता है। इन सब सामाजिक विवृत्तियों ने आज के मानवीय-जीवन की विचित्र-सी दिशा प्रदान कर उसे कटुता से इतना विषाक्त कर दिया है कि सहज सम्भाव्य रूप से उसका जीना भी दुर्बल हो गया है। आदर्शवाद, जीवन की इस बोहानादृष्ट दिशा का पूर्ण तिरस्कार कर भावुकता की काल्पनिक दृष्टिभूमि पर एक एक स्वल्प सत्कार की सृष्टि करने का प्रयत्न करता है, जिसमे सर्वत्र मानव सत्व ही मन्चारित होता रहे, सभी को सुख एवं सन्तोष की उन्नति होनी रहे और पीड़ा एवं असहनीय व्यथा का बर्ही न्यायोनिदान भी न

: : नई कहानी की मूल संवेदना

आदर्शवादी अपनी इस प्रवृत्ति का पोषण करते हुए यह तर्क उप-
र करते हैं कि उनका इस सम्बन्ध में यथार्थवाद की उपेक्षा करना
हीनता का परिचायक नहीं है। सत्य तो यह है कि हमारा जीवन
अन्तर कटुता एवं विषाद की छाया में ही चलता है और हम बरा-
बर असन्तोष में ही जीते हैं। जब हम दिन भर इसी विषाद वातावरण
में अस्त-वस्त होकर अवकाश पाने पर थोड़ा मनोरञ्जन करने और
रसता प्राप्त करने के लिये उपन्यासों की ओर मुड़ते हैं और यदि वही
भी उसी कटुतापूर्ण वातावरण की भयङ्कर छाया प्रतिध्वनित होती-
रहेगी, तो पाठक रोष में आकर पुस्तक एक ओर पटक देगा। इस
प्रकार कहानियों का महत्त्व शून्य हो जायगा। अतः उन्हें लोकप्रिय
बनाने एवं उनके महत्त्व की वृद्धि के लिये आदर्शवाद का प्रथम लेना
अनिवार्य सा हो जाता है, इसीलिये यथार्थवाद की उपेक्षा प्रायः कर दी
जाती है। पर यदि तर्कपूर्ण ढङ्ग से आदर्शवादियों की इस धारणा की
परीक्षा की जाय तो उनका दावा पूर्णतया निराधार एवं तर्कहीन सिद्ध
हो जायगा। यह सत्य है कि दिन भर पीड़ादायक एवं असन्तोषपूर्ण परि-
स्थितियों में कार्य करने के पश्चात् अवकाश प्राप्त करने पर व्यक्ति कथा
साहित्य के पठन की ओर प्रवृत्त होता है, पर यह सत्य नहीं है कि ऐसा
वह मात्र मनोरञ्जन के लिये करता है। साथ ही यह भी सत्य नहीं है
कि कथा साहित्य का एकमात्र उद्देश्य मनोरञ्जन एवं आनन्द तत्त्वों का
प्रतिपादन ही होता है। जहाँ तक मैं समझता हूँ, उनका प्रमुख उद्देश्य
सृजनात्मक होता है और जीवन की यथार्थता एवं सत्यता से परिचित
कराना, व्यक्ति-व्यक्ति के मध्य निकट सामीप्य स्थापित करना और
मनुष्य के असन्तोष एवं पीड़ादायक परिस्थितियों में आशा और विश्वास
उत्पन्न कर निर्माण की ओर दिशोन्मुख करना ही होता है। मनोरञ्जन
रचना की प्रक्रिया का मात्र एक अंग हो सकता है, अन्तिम उद्देश्य
ही। वस्तुतः जीवन की सत्यता से कुछ मोड़ना अपने आप को ही नहीं
राष्ट्र एवं समाज को गुमराह करना होता है। कहानीकार का

वास्तविक दायित्व मानव-जीवन की सत्यता एवं स्वाभाविकता से पाठकों का निश्चय तादात्म्य स्थापित करना होता है और इस कर्तव्य एवं दायित्व की उपेक्षा करना कला के प्रति जबर्दस्त विश्वासघात होता है। लेखक अपने दृष्टिकोण में आदर्शवाद हो सकता है पर आदर्शवाद का यह उद्देश्य कदापि नहीं होना चाहिये कि वह सत्य और यथार्थ हैं अर्थात् मूढ़ कर एक नितान्त याज्ञिक, अस्वाभाविक एवं काल्पनिक जगत् में अपने पाठकों को ले जाये और विचित्र-सौ भूलभ्रमों में डाल कर उन्हें एक स्वप्निल मनो से उन्मादग्रस्त और दिग्भ्रान्त करे। इसका प्राप्य क्या होगा ? यदि कला-साहित्य जीवन की गतिशीलता प्रदान करने एवं दिशागुण करने के साधन हैं, तो क्या उसे भ्रमपूर्ण मरीचिकाओं में, जो अवास्तविकताओं से आच्छादित है, ले जाने में ही इस दायित्व की पूर्णता होगी ? और यदि नहीं तो फिर एक-एकमेका निर्दिष्टा लागी, अपना-अपना भाग्य देशद्रोही आदि कहानियाँ किस आदर्श की प्रति करती हैं ? ये सभी कहानियाँ किस आदर्श की स्थापना करती हैं अगर वे भी स्थिति समाज में स्थापित हो पाये तो उससे अच्छी और कोई व्यवस्था नहीं हो सकती। पर जिस प्रक्रिया के दौरान से होकर वे विभिन्न आदर्शों की स्थापना करती हैं, क्या इस सृष्टि में वे सहज सम्भव है—जब इस प्रश्न पर हम विचार करने को प्रस्तुत होते हैं, तो अपने को निरन्तर की स्थिति में पाते हैं। वे आध्यात्मिक जगत् की जाने तो ही सकती हैं पर निश्चय ही इस सृष्टि की नहीं, जिसमें हम सामं ले रहे हैं जो यह है।

आदर्शवाद न्यायपूर्ण मान्ताओं एवं विचारधारियों के प्रति दृढ़तया आस्था रखता है और अन्याय का दमन कर न्याय की सर्वभोक्षित सत्ता स्वीकार करता है। इस न्यायपक्ष की विचारों के मन्द-मन्द आदर्शवादी इतना आदर्शवादी रहता है कि उसे अपनी आस्था का हवन कर आत्म-प्रवचना का विचार बनने में भी कोई संकोच नहीं होता। इस लक्ष्य में उसे आत्मसम्मान और आत्मगौरव का विनिवृत्तमान भी ध्यान नहीं आता और एक प्रकार से वह न्याय की भीख माँगता है। दृष्टान्त स्वरूप

है क्या ? न्याय की मान्यताएँ भी समाज और काल की दृष्टि से परिवर्तनशील हैं। पहले बाल-विवाह न्याय था, आज बाल-विवाह अनियोजित है। रूसो ने लिखा है, पहले (लगभग १७वीं शताब्दी) में कारियों का सुन्दर होना ही उनके अच्छे भाग्य एवं जीवन के लिए अनिवार्य माना जाता था। उन्हें ही प्रत्येक क्षेत्र में प्राथमिकता दी जाती थी और उन्हें ही थोड़े-बहुत अधिकार प्राप्त थे। तब की स्थिति में नारी का अतीव सौन्दर्य ही न्याय था। पर आज कोई ऐसी बात सोच भी नहीं सकता। हो सकता है शीघ्र ही कोई ऐसी व्यवस्था आवे (और निश्चय ही आवेगी), जब मृत्युदण्ड और अन्य दण्डों के स्थान पर सुधार करने के अनेक मनोवैज्ञानिक ढङ्ग अपनाये जाने लगे। यह अवश्य है, इसमें शताब्दियाँ लग सकती हैं। इसी परिवर्तनशील न्याय के लिए आदर्शवादी दुहाई देता फिरता है। वह कहता है, व्यक्ति जूते खाता रहे पर उसे न्याय-पक्ष की विजय की आशा कभी नहीं छोड़नी चाहिये, क्योंकि अन्त में न्याय पक्ष की विजय होगी ही। पर यह विशेषता भी एक काल्पनिकता से सम्बन्धित है। संसार में सदैव न्याय-पक्ष की विजय नहीं होती है और आज की परिवर्तित परिस्थितियाँ में तो सत्य एवं न्याय से बढ़कर खोखले और कोई शब्द नहीं है। यह ठीक है कि सदैव न्याय की विजय होनी चाहिये, पर यह दूसरी बात है। जहाँ तक कहानियों का सम्बन्ध है, यदि न्याय-पक्ष की विजय कथानक के स्वाभाविकता की रक्षा के माध्यम से होनी है, तो निती को भी आपत्ति नहीं हो सकती, पर यदि यह सब यान्त्रिक ढङ्ग में होता है। तो यह विवेक-हीनता मात्र है।

आदर्शवाद का पात्रों में भी दृष्टि सम्बन्ध है। आदर्शवाद अपनी धारणाओं एवं मान्यताओं के अनुसार ऐसे पात्रों की परिचयना पर बल देता है, जो दृश्यमान विशेषताओं से तो सम्पन्न हों ही, साथ ही उनमें चरित्र निष्ठा भी हो और उनका चरित्र दुर्बलताओं से घेरित न हो। आदर्शवादी यह नहीं चाहता कि उनके द्वारा चित्रित गये पात्र

परिस्थितियों में विवश होकर अनैतिकता की राह अपनाये और हत्या कर, चोरी करे, अस्वस्थ बोलें, स्वयं भी गुमराह हो और दूसरों को भी गुमराह बनाये । अन्ततः पक्ष को अरुनाकर जीवन के उन दुर्बल पक्षों को आत्मसात् करे, जो मानवतावादी दृष्टिकोण में नितान्त रूप में भी मेल न खाती हो । आदर्शवादी पात्र कुछ इस प्रकार का होगा कि समाज की सभी आदर्शवादी मान्यताएँ उसमें निमग्न अलँगी और वह प्रकाश के किसी देशीयमान् पुञ्ज की भाँति चमकान होता रहेगा । उसके जीवन का सान्त्विक पक्ष बनना प्रबल होगा किसी भी प्रकार की आभुरी प्रवृत्तियाँ उसके निरुद्ध नहीं आती प्रतीत होगी और वह सदैवप्रवृत्तियों का एक पुनरा मान बन कर रह जायेगा । स्पष्ट है, ऐसा पात्र स्वभाविकता की सभी सीमाएँ सार जामेगा और हमारे सामने एक स्वच्छिन्न समाज का निर्माण करेगा । पर न तो कोई व्यक्ति मात्र सांख्यिक प्रवृत्तियों में ही ओत-प्रोत रहता है और न किसी व्यक्ति में मात्र आभुरी प्रवृत्तियाँ ही आसन्न जमाये रहती हैं । ऐसी स्थिति में व्यक्ति या तो मात्र देवता ही बन कर रह जायेगा या मात्र अमर । ऐसे पात्र इस मानवीय सृष्टि के पात्र नहीं हो सकते बर मुनिश्चय है । दो सम्भव है कि अपवादों के रूप में कहीं कोई ऐसा व्यक्ति निकल आये, पर कहानीकार का यह दायित्व नहीं है कि वह मात्र इन अववाद स्वरूप पाये जाने वाले व्यक्तियों की चित्रण का आधार बनाये और कहानी की रचना प्रक्रिया में प्रयुक्त हो । कथा का वैशिष्ट्य सामान्य व्यक्तियों के यथाथं चित्रण में है, अववाद स्वरूप पाये जाने वाले व्यक्तियों के अन्वाभाविक चित्रण में नहीं । इस दृष्टिकोण से जब हम हिन्दी कहानियों पर दृष्टिपात करते हैं, तो दूर-प्रेमचन्द काल और प्रेमचन्द काल में ऐसे अन्वाभाविक आदर्शवादी पात्रों का वास्तव्य प्राप्त होता है । पर यही स्वभावन यत् प्रश्न उठता है कि इन पात्रों की सृजनात्मकता की पृष्ठभूमि में आदर्शवादी मान्यताएँ प्रियार्थक थीं, यह तो ठीक है, पर उन परिवर्तनशील का प्राप्ति क्या हुआ ? इस प्रश्न पर हमें साहित्य एवं समाज दोनों के ही

१६४ : : नई कहानी की मूल संवेदना

सन्दर्भ में व्यापक दृष्टि से विचार करना होगा। ऐसे आदर्शवादी पात्र जीवन और जगत् को अपने आदर्शों से चमत्कृत अवश्य ही कर सकते हैं और कुछ थोड़े से भावुक व्यक्तियों की मन-स्थिति को प्रभावित भी कर सकते हैं, पर स्पष्टतः वे यथार्थ से कोसों दूर रहते हैं और कभी-कभी तो भ्रष्टक की विवेकशून्यता की स्थिति में वे पात्र अस्वाभाविकता की भी चरम सीमा स्पर्श कर जाते हैं। ऐसी स्थिति में बौद्धिक वर्ग के पाठकों के लिये ये आदर्शवादी पात्र कुछ विशेष महत्व नहीं रखते क्योंकि यह तो स्पष्ट रहता ही है कि ऐसे पात्रों के चरित्रों में जो भी परिवर्तन होते हैं, सभी मान्त्रिक होते हैं और स्वयं पात्रों का उन परिवर्तनों से कोई सम्बन्ध नहीं होता। यह बात सदैव ही स्मरणीय है कि साहित्य में वही पात्र शायद होते हैं एक युग-युगों तक अमर रहते हैं जो मानव जीवन की सत्यता के प्रतीक होते हैं और जिनका ताना-बाना स्वाभाविकता के परिवेश में निमित्त होता है। इसे हम दूसरी दृष्टि में यथार्थवादी प्रक्रिया की कला कह सकते हैं। जो तथ्य यथार्थ से दूर है, वह जीवन से भी दूर है और इसीलिए वह जीवन में महत्वशून्य हैं।

आदर्शवाद की प्रमुख विशेषताओं पर इस विवेचन के पश्चात् हम यहाँ इस प्रश्न पर भी विचार कर सकते हैं कि क्या इन अनेक दुर्बलताओं के बाद आदर्शवाद को पूर्णतया तिरस्कृत किया जा सकता है? इसका उत्तर स्पष्ट है, जैसा कि ऊपर यह स्पष्ट किया जा चुका है कि आदर्शवाद नैतिक मान्यताओं संस्कृति, सम्यता एवं आदर्शों के ही स्तरों पर आधारित है। जो साहित्य मूल्य मर्यादा रहित है, आदर्शरच्युत है, वह हमारे लिए मूल्यहीन है। प्रत्येक शाश्वत साहित्य किसी उच्च-आदर्श को सामने रख कर ही रचा जाता है और तभी उस साहित्य का कोई वास्तविक मूल्यान्वेषण हो सकता है। पर इस आदर्श की रक्षा या प्रतीतिकरण का यह तात्पर्य कदापि नहीं है कि आदर्श का आवरण साहित्य पर इतने गहन रूप से आच्छादित हो जाये कि उसकी सीमाओं के दायरे में साहित्य के दस घुटने सगे और छम्बुक्त बाधु में श्वास ग्रहण करने

प्रवृत्तियाँ एवं दिशाएँ :

के लिए उसकी आत्मा छटपटाने लगे । अनावश्यक निन्दन-प्रशंसा को जोखिन बर देता है, उसका कसा घोट देता है । शाश्वत आदर्श को यथार्थ की बटोर भूमि पर सटे होने का प्रयत्न करना तभी रचा गया साहित्य मूल्य-मय दा युक्त भी होगा, साथ ही उसमें विश्व भी होना । हमें यह ज्ञान सदैव हो स्मरण रखनी होगी कि आदर्श ही आदर्श में व्याप्त साहित्य मूल्यहीन है, क्योंकि आज का मानव जीवन भी इस आदर्श में कौमों दूर है । आज का मानव कहीं से पूर्ण नहीं है । वह बिगुल-मलिन है, जर्जर है, और विवश । प्रक्रिया में जीने की एक प्रक्रिया-मात्र है । साहित्य कभी इस 'एव मरने के प्रति उपेक्षणीय नहीं रह सकता । शाश्वत में श्रेष्ठ मरने की रचना आदर्श एवं यथार्थ के परस्पर सम्बन्ध में ही हो सकती है ।

नई कहानी के सम्बन्ध में आदर्शवाद की बात यह है कि अति नए कहानीकारों की प्रारम्भिक कहानियों पर आदर्शवाद का गहन रूप में पडा है । प्रेमचंद भारती के पहले संग्रह 'चाँद और साँग', मोहन राकेश के प्रथम संग्रह 'इंसान के खण्डहर' की अति कहानियों, मार्कण्डेय एवं रेणु की ग्रामीण अवल से सम्बन्धित कहानियों आदि पर यह प्रभाव दृष्टव्य है । कदाचित् ऐसा परस्पर सम्बन्धित होने की प्रक्रिया के कारण हो, पर यह आदर्शवाद प्रेमचन्द उनके समकालीन दूसरे कहानीकारों की रचनाओं में व्याप्त आदर्श से पूर्णतया भिन्न है । इनमें उतनी निर्जीवता अथवा शैथिल्य प्रकृति है, जितनी उस दौर की कहानियों में मिलती है । जैसे-जैसे नई कहानी का विकास होता गया है, यह आदर्शवाद स्पष्टता से बदलकर अतिरिक्त सत्य के रूप में अमूर्त ढंग से उभरने लगा और आज की नई कथा यथार्थवाद के पथ का अनुगमन करती हुई इसी अमूर्त आदर्शवाद को स्पष्ट करने की प्रक्रिया में गतिशील होती है ।

१६६ : : नई कहानी की मूल संवेदना

आधुनिक युग में नई कहानी की एक विशेष प्रवृत्ति अस्तित्ववाद व ओर झुकाव है। अस्तित्ववाद एक दर्शन है, जो अमूर्त को ठोस रूप में समझने के उद्देश्य में व्यक्ति के अध्ययन पर दल देता है। इसने अपने आपको भविष्यवत्ता स्वीकार कर विगन और आगत की समझने का प्रयास किया है। यह जीवन में टकराता है और उमड़कटा को गूँथ करता है, जैसा कि अस्तित्ववाद के वास्तविक प्रवर्तक सारेन किर्कोगार्ड ने स्पष्ट किया था कि हम जीवन में आगे बढ़ते तो हैं, पर सोचते-नम्र होते व्यनीत में हैं। हमने प्रत्येक बातों के मध्यम में नए प्रश्न किए और जीवन के सतही रूप तक ही सीमित रहने से अस्वीकार कर क्रान्तिकारी बनने के प्रति कृत-मकल्प हुआ। कृत-सकल्य इस अर्थ में, जैसा कि मार्क्स ने हीगल के दर्शन की आलोचना करते समय कहा था कि हमें प्रत्येक बातों की जड़ में जाना चाहिए और प्रत्येक बातों की जड़ मनुष्य स्वयं ही है। कामू का कहना था कि अरक्षा की भावना ही मनुष्य को मोचने के लिए विवश करती है। यह समझना कि अस्तित्ववाद द्वितीय महायुद्ध की प्रतिनियास्वरूप जन्मा है, भ्रामक है। किर्कोगार्ड और नीत्शे, जिनमें यह दर्शन अत्यधिक प्रभावित है, बहुत पहले १९३० के लगभग ही प्रसारित हो चुका था, बल्कि उससे पूर्व। यहाँ पॉल सार्त्र की विचारधारा, कामू तथा वॉलीगुसा की विचारधारा भी १९३६ तक प्रकाश में आ चुकी थी और अस्तित्ववादी दर्शन १९४१ तक स्पष्ट हो चुका था।

अस्तित्ववाद का काल्पनिक साहित्य सृजन के प्रति आस्था नहीं है। यह जीवन के निरर्थक प्रति के स्वाभाविक सघर्षों को महत्व प्रदान करता है और मानव-मुक्ति के प्रति उसका अटूट विश्वास है। जूलियन बेन्डा के अनुसार अस्तित्ववाद भाव तथा विचार के प्रति जीवन का विद्रोह है। एमानुएल मोनियर के अनुसार अस्तित्ववाद भावों तथा वस्तुओं के अतिवादी दर्शन के विरोध में मानवीय दर्शन है। ऐलेन के अनुसार अस्तित्ववाद परम्परागत दर्शकों की दृष्टि न होकर अभिनेता की दृष्टि

है। इस विचार दर्शन में जीवन की समस्याओं पर विचार मुक्तभोगियों की ओर से होता है। मानव की विवशता से परिपूर्ण एवं असहाय स्थिति में अस्तित्ववाद का प्राग्य्य होना है। मानव-जीवन क्षणभंगुर है। कुछ निश्चय नहीं कि जीवन कब अन्त सीमा तक पहुँच जाएगा। इस अनिश्चितता की स्थिति में मनुष्य अपने को अनेक घबराहटों में बंधा हुआ पाता है और देखता है कि उसे स्वतन्त्रता नहीं प्राप्त है। वह अपने को तब निश्चयन अर्थ देना चाहता है, भावाभिप्रेक्ति में पूर्ण बनना चाहता है और स्वतन्त्रता का उद्घोष करना चाहता है—अस्तित्ववाद की सीमा यही में प्राग्य्य होती है।

अस्तित्ववादी विचारधारा का प्रथम मूल सूत्र्यता का है। ईश्वर की सत्ता की अनुपस्थिति मानने हुए ही अस्तित्ववाद धूम्य स्थिति की स्वीकारना करता है और अन्त प्रश्न उठाना है, जंग में क्यों है, अन्य चीजें क्यों अस्तित्व रखती हैं ? भय और आशंका में इस सूत्र्यता का अनुभव दिया जा सकता है। सूत्र्यता का सामना करने हुए व्यक्ति विकृतियों को अनुभव करता है। जैसाकि पागू का बचन है वह अपने आपमें प्रत्येक घातों के पर्यटोत्तरण की आवश्यकता का अनुभव करता है क्योंकि वह अपने को अविश्व अवस्था में तब चाने और में अन्धेरे में घिरा पाता है। वह मनुष्य के गुण अस्तित्व में विद्वाम रखता है। उसके अनुसार वह पेटों की मृदा में कोई छाया नहीं है, जो आदर्श और स्थायी विचारों की वापस करता हो। वह एक ऐसा नमूना भी नहीं है, जिसे सामान्य अर्थों में मानव-स्वभाव कहते हैं। वह मसार में फँके गये पत्थर के समान भी नहीं है, जिसे जहाँ चाह, वहाँ फेंका या रखा जा सकता है। वह सृष्टि में इमीलिए आया है कि अपने अस्तित्व की रक्षा करते हुए जीवन जीए। वह मनुष्य की स्वतन्त्रता को अपना मूलभूत आधार स्वीकारता है। इस प्रकार अस्तित्ववाद एक दर्शन है, जो जीने में सहायक है। सार्त्र के अनुसार मृत्यु आकस्मिक होती है, इसलिए वह निन्दनीय है। वह जीवन को उसके अर्थ की अभिव्यक्ति देने में असम

रहती है ।

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, पिछले कुछ वर्षों में अस्तित्ववादी जीवन दर्शन ने नई कहानी के ऊपर अपना विशेष प्रभाव डाला है । 'कई एक अकेले' (मोहन रावेश), 'तलाश' (कमलेश्वर), 'अनवीतः व्यतीत' (नरेश मेहता), 'पराए शहर में' (निर्मल वर्मा), 'क ख ग' (रवीन्द्र कालिया), 'क्रॉस' (अगदीश चतुर्वेदी), 'शंय होते हुए' (ज्ञान-रंजन) आदि ऐसी ही अनेक कहानियाँ हैं, जिनमें अस्तित्ववादी विचार-धारा के सूत्र अद्यतः अथवा पूर्णतः अन्वेषित किए जा सकते हैं ।



अनुक्रमशिका

अज्ञेय २२, २६, ४२, ६६, ६६, ७१, ७३, ८६, ८७	अभीता ओसक १३६, १५४, १५५
लेटरबॉक्स ८६	लास परादा १५४
रोड ८६	बरागाहो के बाद १३६, १५४
जीवनी-यात्रा ८६	न जाने क्यों १५४, १५५
बदला ८६	अमरकांत १४, ४६, ५२, ११४, ११५, ११६, १३८
हीरोइन को जतलें ८७, ११०	लाट १३८
मेजर चौधरी की बापसी ८७	देग के सोप ११६
नदी के द्वीप ८७	जिन्दगी और जोर ११५
हुवेसी ११०	छिपकनी ११५
पैगोडा कृत ७५	दोस्तर का भोवन ११५
पटार का घोरज ७५	टिप्पटी कमकटरी ११५
अनन्त ४२, १३६, १४८, १४६	हाथारे ४६
दूध और मक्खन १३६, १४८	एक असमर्थ हिमाली हाथ ४६, ५२, ११५, ११६
आखिरी बुर्ज ५२, १४८	अमरेन्द्र अमर १२७
पाँचो सड़ा प्यार १४८	अमृतदास ६३, ६४
अधेरा छट जाए १४८	मदसावरण ६४
कोई नहीं बोलता १४८	

१६८ :: नई कहानी की मूल संवेदना

रहती है।

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, पिछले कुछ वर्षों में अस्तित्ववादी जीवन दर्शन ने नई कहानी के ऊपर अपना विशेष प्रभाव डाला है। 'कई एक अकेले' (मोहन रावेश), 'तलाश' (कमलेश्वर), 'अनवीत' (नरेश मेहता), 'पराए शहर में' (निर्मल वर्मा), 'क ख ग' (रवीन्द्र कालिया), 'क्रॉस' (जगदीश चतुर्वेदी), 'शेष होते हुए' (ज्ञान-रंजन) आदि ऐसी ही अनेक कहानियाँ हैं, जिनमें अस्तित्ववादी विचार-धारा के सूत्र अद्यतः अथवा पूर्णतः अन्वेषित किए जा सकते हैं।



देवा की माँ १०७

मीची झोल १०७

तीन दिन पढ़ने की रात १०७

गमियों के दिन १०७

पीना गुलाब १०७

एक घी रिमला १०७

घुस नहीं कोई नहीं १०७

जो मिला नहीं जाना १०७,

१३८

पराया घर १०७

ऊपर उठना हुआ महान

१०७

दिल्ली में एक मोल ४६,

५२, १०७

गोपी हुई दिखाएँ ३२, ४६,

१०७

एक दफ़ी हुई जिन्दगी ५०,

५२, १०७

• बदनाम बहनी ४२, १०७

जॉर्ज पचम की नाक ३४

मास का दरिया ३८

हलाना ४२, १७८, १६८

दुखी के रास्ते ५५

• दिल्ली में एक और मोल

१४०

• कल्पना (मासिक पत्रिका) २३

दाना विनहा १७७

काफ़का ४८

कामू ४८, १६६, १६७

काशीनाथ सिंह १५७

किशोरी सात गोस्वामी ६८

कुलभूषण ११३, ११४

पगडही और परछाया

११३

सपनों का टुकड़ा ११३

महान् मूँ ११३

फेंक और समुद्र ११३

घर की खोज में ११३

चून्हे चौके के बाद ११३

बापमी ११३

छोटी चबूती ११३

यह भी क्या जिन्दगी है

११३

भाइसकीन ११३

उत्राला ११३

कुष्णलाल वर्मा ६८

केशवचंद वर्मा १३६

केशवचन्द्र मिश्र १२४, १२५

गंगाधर १२४

उस रात के बाद १२४

कोहबर की शक्ति १२४

कीयला भई न राख १२४

पैरो के निजान १२४

भीष रेन १२४

सादफ ६४
 का भेल ६४
 की ओलाद ६४
 मिट्टी ६४
 चित्र ६४
 यल ६४
 गिल ६४
 या ६३
 आदमी नगा जन्म ६३
 र मुबह हुई ६३
 द और फूल ६३
 या का सरगम ६३
 चढ ६३
 ज्ञान ६३
 जीवन के पहलू ६३
 ताल घरती ६३
 इतिहास ६३
 कस्बे का एक दिन ६३
 कठघरे ६३
 भीर से पहले ६३
 ध नारायण मुद्गल १५६
 पीर बबर्ची, भिरती छर १५६
 गम्घो के साये १५६
 टूटी हुई बैसाखियाँ १५६
 लाचन्द्र ओशी ३६, ४२, ६६
 ६६, ७१, ७३, १७८
 या प्रियंवदा १४, ४८, १२८,

१०६, १३०, १७८
 वापसी १२६
 जिन्दगी और गुलाब के फूल
 १०६, १३०
 प्रदन और उत्तर १०६
 मछनियाँ १२६, १७८
 चाँदनी में वर्षा पर १०६
 पचपन गम्भे सात दीवारें
 १२६
 वह दूसरों के लिए १२६
 एडसर ७०
 एमानुएल मोनियर १६६
 एलेन १६६
 घोकार ठाकुर १५६
 निती के लिए १५६
 ऊव १५६
 श्रीम तिवारी घरण १५७
 श्रीमप्रकाश निर्मल १५७
 श्रीम प्रमाकर १५७
 कचनकुमार १५७
 कमलेश्वर १४, ३२, ३५, ४६,
 ५०, ५२, ५६, १०७,
 १०८, १०६, ११०, १११,
 १३८, १७८, १६८
 मुबह का सपना १०७, १३६
 राजा निरवसिया १०७
 कस्बे का आदमी १०७

- देवा की माँ १०७
 नीली झील १०७
 तीन दिन पहले की रात १०७
 गमियों के दिन १०७
 पीला गुलाब १०७
 एक घी रिमला १०७
 कुछ नहीं कोई नहीं १०७
 जो लिखा नहीं जाता १०७,
 १३८
 परमा घहर १०७
 ऊपर उठना हुआ मवान
 १०७
 दिली में एक मोन ४६,
 ५२, १०७
 गोमी हुई दिनाग ३२, ४६,
 १०७
 एक रुकी हुई दिन्दगी ४०,
 ५२, १०७
 बदनाम बानी ४२, १०७
 जौं पक्ष की नाग ३७
 मान का दरिदा ३८
 ललाज ४२, १७८, १६८
 दुःखों के रास्ते ४४
 दिली में एक और मोन
 १४०
 अल्पना (मासिक पत्रिका) २३
 कान्ता बिन्हा ४४७
 काफका ४८
 कामू ४८, १६६, १६७
 काशीनाथ सिंह १५७
 किशोरी सात गोस्वामी ६८
 कुतनुपम ११३, ११४
 पगडही और परछाया
 ११३
 सपनों का हिंदुस्तान ११३
 महान् मूठ ११३
 बेंग और समुद्र ११३
 बर की सोर में ११३
 बूढ़े चौके के बाद ११३
 बावरी ११३
 गौरी खवारी ११३
 यह भी क्या जिन्दगी है
 ११३
 आदमचोन ११३
 उमाला ११३
 कुरलबाल बर्मा १८
 केन्द्रबद्ध बर्मा ११६
 केन्द्रबद्धाद विषय १२४, १२५
 गगात्रम १२४
 उम गात्र के बाद १२४
 बाह्यर की दर्ज १२४
 कोटना धई न रास १२४
 बेंग के निजान १२४
 भीष बेंग १२४

तुलसी लग गई १२४

एक या मुघाकर १२४

केशरनाथ अग्रवाल ५८

कैलाश नारद १५७

कैसी गुला १६६

गिरिराज किशोर १५७

गोपालराम गहमरी ६८

चंद्रगुप्त दिद्यालकार ६६, ७१,

६०

तीन दिन ६०

पहला नास्तिक ६०

मापसी ६०

चतुरसेन शास्त्री २१

जयशंकर प्रसाद २१

जगदीश चतुर्वेदी ५२, १३८

१४७, १४८, १६८

अधखिले गुनाव १४७

मुर्दा औरतो की भील ५०

५१, १४७, १४८

मानवता की ओर १३८,

१४७

जॉस ५०, १४७, १६८

जैनेन्द्रकुमार २२, २८, ३६, ४२,

६६, ६६, ७१, ७३, ८३,

८४, ८५, ८६

नीलम देव की राजकन्या

७५, ११०

अ-विज्ञान ८५

विज्ञान ८५

जोता १८२, १८४

ज्या-पाल-सात्रं १६६

ज्ञानरजन १४, १७, ५०, ५२,

१३८, १४१, १४२, १६८

केस के इधर और उधर १७,

५२

सीमाएँ १७, १४१

पिता १४१

शेष होते हुए ५०, १४१,

१६८

बुद्धिजीवी १४१

मनहूस बगला १४१

याद और याद १४१

अमरुद का पेड़ १४१

खलनायिका और शाहद के

पेड़ १४१

ज्ञानोदय (मासिक पत्रिका) १०१

ज्ञानप्रकाश १५७

जुगप्रसाद सात्री ६८

दूधनाथ सिंह १५७

देवकीमन्थन सात्री ६८

धर्मपुत्र (साप्ताहिक पत्र) १००,

१११, १४१, १४२

धर्मवीर भारती ४६, ५२, ५८,

६६, ६७, ६८, ६९, १३८,

१७८, १६५

कुलटा ६६, ६६

मगीज नम्बर सात ६६

धुआँ ६६

भगला अक्षतार ६६, ६६

चाँद और टूटे हुए सोंग ६६,

१६५

हरिनाकुल का बेटा ५७

६६, ६६, १३८

बन्द मसी का आखिरी भकान

४६, ६६, ६६

सावित्री नम्बर दो ४६, ५२

६६, ६६, १०८

गुल की बन्नो ५२, ६६, ६६

यह मेरे लिए नहीं ५२,

६६, ६६

बमर गुप्त १३८, १४४, १४५

बन्द रोमास हीन कहानियाँ

१४४

नए पुराने जूतों का माधी

१३८, १४४

एक सुबह १४४

आगत का भय १४४

शोकेस हि बाहर १४४

बापसी का दर्द १४४

नई सम्पत्ता का पतझर १४४

नई कहानियाँ (मासिक पत्रिका)

६४, १००

नरेश मेहता १४, ३३, ३५, ४६,

५०, ५२, ५८, १०४,

१०५, १०६, १३८, १७८,

१६८

कर्मपुल १०४

अनबीता व्यतीत १०४,

१७८, १६८

श्रीमती मास्टन १०४

तथापि १०४

दिसका बेटा १०४

दूसरे की परनी का पत्र

१०४

निशाऽऽ जी ३३, ३५, ४६,

१०४

चाँदनी ३५, १०४

बहु मर्द थी ४६, ५२, १०४

१०५, १३८

एक समर्पित महिला ४६,

१०४

एक इतिथी ४६, १०४,

१३८

एक शीर्षकहीन स्थिति

५०, १०६, १०५

वर्षा भीगी ५०, १०४

दुर्गा ५२, १०४, १०५

नागाजुन ५८

नामवर सिंह ५६, १२३
 निमल वर्मा ३५, ४८, ४९, ५०,
 ५६, १२२, १२३, १२४,
 १४०, १७८, १८५, १९८
 जलती झाड़ी १८५
 परिवे १२२, १२३
 लवसं ४९
 विक्रमर पोस्टकार्ड १०२
 खोज १२२, १२३
 एक शुभभात १०२
 अन्तर ४९, १२२, १२३,
 १३८
 पिछली गर्मियों में ४९
 पगल शहर में ४९, १९८
 दहलीज १७८
 सन्तान की एक रात ४९,
 १२२, १०३
 कुत्ते की मौत ३५, ५०, १००
 जलती झाड़ी ३५, ४९
 मामादपन ५०
 नींदो १९६
 मोल कागज ११७
 परिष्ठा (मासिक पत्रिका) २३
 पानू छोटिया १५७
 प्रयाग शुभ १५१, १५७
 अर्जुन की आकृतियाँ १५१
 तगोनी १५१

खोज १५१
 आदमी १५१
 बातें १५१
 एक अपरिचय १५१
 प्लेटो १८५, १८६
 प्रेमचन्द २१, २२, ६५, ६६, ६८,
 ७१, ७८, ७९, '८०', ८१,
 ८२, ८३, १९३
 संखनाव ८१
 गोदान ७१, ८१
 बड़े भाई साहब ६५, ७१,
 ८३, १३८
 नशा ६६, ८३, १३८
 समीक्षित ६५, ८३, १३८
 कफन ६५, ७१, ८१, ८३,
 १३८
 घूम की रात ६६, ७१, ८१, ८३
 शराब की दुकान ८१
 बँक का दिवाना ८१
 बड़े घर की मेटी ८१
 दुर्गा का मन्दिर ८१
 महानार्थ ८१
 मैक ८१
 दो मलियाँ ८१
 मयना का रहस्य ८१
 मनी ८१
 दारोगा जी ८१

- दोरसख ८१ ,
 दो बयों ८१
 प्रेरणा ८१
 प्रेम कपूर १५७
 फणीश्वरनाथ रेणु १७८, १६५
 हुमरो ११८
 रसप्रिया ११८
 पचसाइट ११८
 तीसरी कमर ११८
 लालपान की बेगम ११८
 सचदिया ११८
 टेबुल ११८
 फायद ७०
 पलाशेवर १८२
 बलराज पण्डित १३६, १४६
 अपने शहर की उदासियाँ
 १३६, १४६
 खाली चेहरा १४६
 अंधेरे में हुआ हुआ आदमी
 १४६
 बलबल मिह ६१, ६७
 मलिन ६२
 पेररबेट ६२
 मे जहर रोझी ६२
 पहला पत्थर ६२
 प्रतिष्ठा ६२
 रीथ ६२
 दीमक ६२
 समझौता ६२
 तीन बातें ६७
 जगा ६२
 पञ्चाव का भलबला ६७
 बटरोही १४७
 बालकृष्ण उपाध्याय १५७
 बुद्ध ४७
 बुद्धिमेव शर्मा १४७
 बगवतोच्चरण शर्मा ६६, ७१
 भीषसेन रयावी १४७
 भाष्य माहनी ५७, १३४, १३६
 चोर की दावत ५७, १३८
 भाग्य रया १३५
 पटना पाठ १३५
 मित्रता नदका १३५
 मकर की रात १३५
 मन्तु मन्तारी १८, ११०, १११,
 ११२, १७८
 मे हार गई १३०
 तीन निराशों की एक मक्कीर
 १३०
 ईमा के पर शब्दाव १३०
 एक कमठार लड़की की कहानी
 १३०
 अतिरिक्त १३०
 हीन्दा कदवी १३०, १७८

- कील और कसक १३०
 उंचाई १३०
 आकाश के आइने में १३०
 दीवार, वज्जे और बरसात १३०
 मधुकर गगाधर १५७
 मधुकर सिंह १५७
 ममता सप्रदाय १४, ५०, ५२, १३६, १५३, १५४
 टिटहरी और ज्यामिती के बिन्दु १५३
 टिटवी हुई खिन्दी ५०, ५२, १३६, १५३
 छुटारा १५३
 एक अरेबी तमचीर १५३
 रोग का निशान १५३
 महेश्वर भग्ना १३८, १४६
 दीक्षा १४६
 बदरग १४६
 एक पति के नोट्स १३८, १४६
 दिन गुह्योगमा १४६
 भाष्य (मानव पत्रिका) ७३
 मार्चण्डेय १४, ५०, ५६, ११९, ११७, १३८, १८७, १६५
 हगा आई अरेजा ५०, ११७, १३८
 भूदान ११७
 पुन ११७
 पानफून ११७
 माहो १३८, १८२
 मुक्तिबोध ५८
 मेहता सज्जाराय शर्मा ६५
 मेहबन्सिदा परवेस १५७
 मोहन सवस्थी १५७
 मोहन रावेदा १४, १५, ४४, ४६, ५०, ५२, १००, १०१, १०२, १०३, १०४, १३८, १५४, १७८, १६५, १६८
 ग्वात टंक १०३
 मेपटीपिन १०१
 गिरार १०१
 उमिल जीवन १०१
 वासना की छाया में १०१
 आतिरी सामा १०१
 मुनाहू बेपज्जन १००, १०१
 पोपाद का आराग १००, १०२
 परमाण्वा का बुता १००
 जानवर और जानवर १००
 मर आदम १००
 इमान के लफ्फूर १००, १६३
 जंगमा ४६, ५०, १०३
 जम्प ३३, ४६, १००, ११८,

१७८

उमकी रोटी ४६, १००,

१०२

मदी ४६, १००, १०२

पाखवे माले का पत्तट ४६,

१०१, १०२, १०३

एक ओर जिन्हमी ४६, १००,

१०२

मिस पाल ५०, १००, १०२

मसवे का मालिक ५२, १००,

१०२, १०८

कई एक अकेले १६८

सुहागिनी ५०, १००, १०२

फटा जूरा ५२, १०१

हज्र हुआज ५२

मोपासा १८२

मशपाल ६६, ७१, ८८, ८६

युग ७०

योगेश गुप्त १३६, १४६, १५०

मीलो सम्बा सफर १४६

सायो की मदी १३६, १४६

बलते-बलत एक दिन १४६

एक दाश्वत स्थिति १४६

रमेश बक्षी १८, ११६, १२०,

१२१, १८२

मेठ पर टिकी हुई

कहानियाँ ११६

मुहरंम की तैयारी

११६

मवाटी चोरी ११६

वही का वही सवाल ११६

बहती नावों में सपनों का

तैरना ११६

अलग-अलग कोण ११६

तथा करदन समायी उन्न ११६

एक आरम हरया ११६

पटाखे वाले १२०

गुगमी १२०

गोभी १२०

रबीन्द्र कासिया १४, १७, ५०,

५२, १३८, १४३, १४४,

१६८

सिर्फ एक दिन १७, १४३

नौ साल छोटी पत्नी ५०, १४३

बड़े शहर का आदमी ५२,

१३८, १४३

कल ग १४३, १६८

भास १७, ५०, १४३

राजेश रायब ६६, ६६

राजकमल चौधरी १८

राजेन्द्र जयोसा १३६, १५५

मजिन का मोस १३६,

१५५

ट्रेन्सोसीना १५५

जिन्दगी और सृजन का

आभास १५५

पानी के परदों के पीछे १५५

राजेन्द्र यादव १४, २२, ५६,

६६, १११, ११२, ११३,

११४, १३८, १४०, १७८,

१८२, १८५

नए-नए आने वाले १७८

सिलमिला ३२, १११

अभिमन्यु की आत्महत्या

१११

छोटे-छोटे ताजमहल १११

एक कटी हुई कहानी १११,

१३८, १०२, १८२

भविष्य वक्ता १११

लव टाइम १११

बिरादरी बाहर १११, ११२

टूटना १११, ११२

किनारे से किनारे तक १११

पास-पेस १११

जहाँ लक्ष्मी क्रोध है ११२,

१३८

प्रतीक्षा १८२

रामकुमार १३६

रामनारायण शुक्ल १३८, १५०,

१५१

डाब १३८, १५०

मावुक १५०

पामवुक १५०

जीवन १५०

रेखा (मासिक पत्रिका) २३

लक्ष्मी सागर बाथरूम (डॉ०) २४

सहर (मासिक पत्रिका) २३

लेडी चैंटलॉज लवर (उपन्यास)

८७

विजय चौहान, श्रीमती १२६,

१२७, १२८

एक वृत्तशिकन का जन्म

१२६

अभयसिंह १२६

अफसर की बेटी १२६

धुन १२६

चैनल १२६

बाची चन्ननदेई १२६

शरत की नायिका १२६

बालों का आर्टिस्ट १२६

बतन १२६

शहीद की माँ १२६

विनीता धल्लवो १४, १५७

विवेकानन्द ५७

विश्वम्भरनाथ शर्मा कोशिक २१

शकराचार्य ५७

शताब्दी (मासिक पत्रिका) १२३

शमशेर बहादुर सिंह ५८

श्रीनिवास १४	टटे विहारे विन २३
रत्नाशर १४	नया रत्न २३
मध्या घण्टी १४	मानदे मान की वार्ता २३
गो-ब्रह्म मन्त्रोदा १४२, १४३	विष्णु की २३
नामों श्रीर रत्न १४	मन्त्र-य २३
जिन्दगी एक पक्षीन निगी	मुग्ध होन तक १७ २३
१४२	रत्नाशर दूना शक्ति १७
मुष्टी भर गुणवू १४७	२३
सुरेण विनहा १४, १७, २२	मैं ७७ घायो १३६, १६६, १६७
२३, २४	नीति रत्ना १६७
मेहमान २३	परदे १३६, १६६
गोये गवाली की मलान	घावों के म्यूव और दर्द के
२३	आइने १६६, १६७
तठ से छुटे हुए २३	गर्द और गुहार १६७
नीली घुघ क आग्या २३	और नदी प्यामी धी १६
	७ हरिनकर परसाई १३६





सुरेश सिनहा

जन्म १८ अगस्त १९४० . जोनपुर ।
प्रारम्भिक शिक्षा प्रयाग में हुई और मध्य-
वर्गीय जीवन चलते बिते। डॉ० अश्वमेधरलाल
श्रीवास्तव के मार्गानुसार से प्रेरित होकर
वाल्मीकि में ही रचना-कार्य में प्रवृत्त ।

असैन कानून इनाहाबाद और प्रयाग
विश्वविद्यालय में शिक्षा प्राप्त की : एम० ए०
डी० फिल० तक । कुछ काल तक दिल्ली
विश्वविद्यालय में प्राध्यापन कार्य किया,
फिर १९६४ में त्यागपत्र देकर स्वतन्त्र रूप से
लेखन कार्य में संलग्न ।

प्रकाशित कृतियाँ :

उन्मूलन वापसी (१९६१)

एक और अजनबी (१९६३)

गुबहू धधरे पय पर (१९६५)

बहानी . गुबहू होने तक (प्रकाश्य)

आलोचना हिन्दी आलोचना का विकास
(१९६८)

हिन्दी उन्मूलन - उद्भव और विकास
(१९६५)